



Universidad de Málaga

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis Doctoral

INFLUENCIA DE LA NOVELA POLICÍACA
Y DEL CINE NEGRO EN LA
OBRA LITERARIA DE MUÑOZ MOLINA


Jaime Aguilera García

Málaga, 2005



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Jaime Aguilera García

 <http://orcid.org/0000-0003-4482-9825>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Doctorando/a: D. Jaime Aguilera García

Dirección: Dra. D^a Asunción Rallo Gruss, Dra. D^a Alicia Carmen Marchant Rivera

Título de la Tesis: "INFLUENCIA DE LA NOVELA POLICIACA Y DEL CINE NEGRO EN LA LITERARIA DE MUÑOZ MOLINA"

Fecha de lectura: 4 de mayo de 2005

Calificación: Sobresaliente cum laude por unanimidad

Agradecimientos:

En primer lugar, quisiera mostrar mi agradecimiento a las dos personas que han servido de guía académica y personal de este trabajo: a la Dra. Rallo, por la confianza que ha depositado en mí desde el inicio de la andadura de este trabajo: sus sabios consejos, su vocación docente y su paciencia han sabido guiarme por el laberinto, por momentos desconsolador, que supone cualquier trabajo de investigación; y muy especialmente a la Dra. Marchant, porque aprovechándose de su doble condición de esposa y codirectora ha sido la omnipresente e imprescindible voz de la conciencia y del aliento, el susurro continuo al oído de sabias y cotidianas recomendaciones sin las cuales no podía ir tomando cuerpo este trabajo personal de reflexión e indagación.

También quisiera dedicar una breve mención a mi familia: tanto mis padres y padrinos como mis suegros, tanto mi hermana como mis cuñados han sabido ser pacientes y comprensivos en momentos donde he desatendido la compañía que todos ellos se merecen. Me veo obligado a incluir a mi perro, Bartolo, han sido muchas las tardes que pacientemente se ha recostado a mi lado a la espera de su ansiado paseo.

Análoga mención merecen mis compañeros en el Servicio de Protección de Menores –en especial, Isidro, Rocío y Juan–, su ánimo en esta tarea tan alejada del derecho de familia ha sido una constante.

No puede dejar de agradecer la disponibilidad y gentileza de Antonio Muñoz Molina a la hora de concederme una entrevista en su domicilio de Madrid, desde aquí no puedo por menos que desearle siempre todo lo mejor.

Por último, es justa una referencia a Rafael Malpartida, por su amable y agradable asesoramiento.

Desde un punto de vista más amplio, en el ámbito institucional, me gustaría mencionar a la Universidad de Harvard y muy en especial a su Widener Library y al Real Colegio Complutense: ellos me abrieron las puertas de par en par a un fondo

bibliográfico inconmensurable, en el caso de la Widener, y a un ambiente incitador al estudio sin igual, en el caso del entrañable Real Colegio Complutense.

Los paisajes que me han acompañado en esta tarea siempre permanecerán en la retina de mi memoria más íntima: la Casa Azul, el mar Mediterráneo, el monte del Morlaco, El Pilar, el valle de los Alazores, La Vicaria, Gibalto, la Buhardilla Azul y la calle Harvard..., todos ellos han sido la luz y el cobijo de mi tesón.

Aunque ha sido el último en llegar, me emociono al poder escribir estas líneas cuando mi hijo Fernando está dormido en una hamaquita. Él ha sido, sin duda alguna, el faro resplandeciente que me ha sacado de la deriva de este último empujón final a mi esfuerzo.

Por último, me gustaría agradecer al tribunal que ha evaluado positivamente este trabajo de investigación sus oportunas sugerencias a la hora de convertir en monografía la tesis doctoral.

Málaga, enero de 2006.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....

Primera Parte: La narrativa de Muñoz Molina como relato policíaco.....

1. Recepción de lo policíaco en la poética de Muñoz Molina.....

1.1. El concepto de literatura útil y la mirada solitaria.....

1.2. Muñoz Molina y la adicción a lo policíaco.....

1.2.1. La novela negra: Hammett, Chandler y Macdonald.....

1.2.2. La novela enigma: Allan Poe y Conan Doyle.....

1.2.3. La novela policíaca costumbrista y psicológica: Simenon.

1.2.4. La novela policíaca de espionaje: Le Carré y Greene..

1.2.5. El género policíaco como alegoría de la búsqueda y armazón.....

1.2.6. El desencanto.....

1.3. Max Aub, el “teatro policíaco” y la idea del personaje perseguido.....

1.4. Muñoz Molina como cinéfilo.....

2. Análisis de género de la narrativa de Muñoz Molina.....

2.1. Muñoz Molina y la crítica de la novela policíaca española.....

2.2. Narrativa breve de Muñoz Molina.....

2.2.1. *Te golpearé sin cólera*.....

2.2.2. *El hombre sombra*.....

2.2.3. *La colina de los sacrificios*.....

2.2.4. *Nada del otro mundo*.....

2.2.5. *La poseída*.....

2.2.6. *Borrador de una historia*.....

2.2.7. *La gentileza de los desconocidos*.....

2.2.8. Características comunes.....	
2.3. Novelas.....	
2.3.1. <i>Beatus Ille</i>	
2.3.2. <i>El invierno en Lisboa</i>	
2.3.3. <i>Beltenebros</i>	
2.3.4. <i>Los misterios de Madrid</i>	
2.3.5. <i>El dueño del secreto</i>	
2.3.6. <i>Plenilunio</i>	
2.3.7. Elementos policíacos en otras novelas.....	
2.4. Notas comunes en cuanto al género policíaco y la narrativa de Muñoz Molina.....	
2.4.1. La inexistencia de la novela policíaca como género en la obra de Muñoz Molina: el epígono del postmodernismo.	
2.4.2. El género policíaco como literatura útil.....	
2.4.3. El género policíaco y el desencanto.....	

Segunda parte: Influencias de la novela policíaca y del cine negro.....

1. La metaficción policíaca: la búsqueda acompañada.....	
1.1. El narrador se oculta e invita al lector a que lo descubra al final.....	
1.2. El detective que “lee” invita a investigar al lector.....	
1.3. El detective resalta su condición de personaje policíaco.....	
1.4. El detective oculta información que conoce para crear intriga.....	
1.5. El detective invita a imaginar al lector.....	
1.6. Otras consideraciones.....	
2. La música.....	
2.1. El jazz como marco intertextual policíaco negro.....	

2.2. La música descriptora de los personajes.....	
2.3. Otras conexiones entre la música y lo policíaco.....	
2.3.1. La música como banda sonora de un guión de cine negro.....	
2.3.2. La música y la novela de enigma.....	
3. El cine negro.....	
3.1. El cine negro como ambientación intertextual.....	
3.2. La presencia del cine negro en la técnica narrativa.....	
3.2.1. El claroscuro.....	
3.2.2. El espejo.....	
3.2.3. La mirada.....	
3.2.4. Saltos en el tiempo.....	
3.3. El cine como elemento definidor de personajes.....	
3.4. Referencia a la influencia de Hitchcock.....	
4. El cronotopos.....	
4.1. La soledad de la noche en la ciudad para Muñoz Molina.....	
4.2. La influencia del cronotopos policíaco en la obra de Muñoz Molina.....	
4.2.1. Madrid como exclusivo o principal escenario protagonista.....	
4.2.2. Mágina como territorio mítico creado por el autor.....	
5. Los personajes.....	
5.1. El detective.....	
5.1.1. El detective aficionado y el narrador-detective.....	
5.1.2. El detective cínico.....	
5.1.3. El detective distorsionado.....	
5.1.4. El detective deontológico.....	
5.2. La mujer fatal.....	
5.2.1. La mujer fatal inaccesible.....	

5.2.2. La mujer fatal vencedora.....	
5.2.3. La negación de la mujer fatal.....	
5.2.4. La mujer desnuda.....	
5.3. La víctima como vehículo ideológico.....	
5.4. El criminal.....	
5.4.1. El criminal aristocráticamente oculto.....	
5.4.2. El criminal de serie negra.....	
5.4.3. El criminal gótico.....	
5.4.4. El criminal psicoanalizado.....	
6. La forma de expresión.....	
6.1. La forma de expresión en la novela policíaca.....	
6.2. La forma de expresión en la novela policíaca española.....	
6.3. La influencia de las formas de expresión policíaca en Muñoz Molina....	
6.3.1. La negación: <i>Beatus Ille</i>	
6.3.2. La aproximación: <i>El invierno en Lisboa</i> y <i>Beltenebros</i>	
6.3.3. La distorsión: <i>Los misterios de Madrid</i> y <i>El dueño del secreto</i>	
6.3.4. La aproximación novedosa: <i>Plenilunio</i>	
7. El ordenamiento narrativo.....	
7.1. El ordenamiento narrativo en la novela policíaca tradicional.....	
7.2. La presencia del ordenamiento narrativo policíaco en Muñoz Molina....	
7.2.1. <i>Beatus Ille</i> : la investigación anunciada y la influencia en los extremos.....	
7.2.2. La imitación como parodia en <i>Los misterios de Madrid</i>	
7.2.3. La autorrestricción comunicativa expresa en <i>El dueño del secreto</i>	
7.2.4. La ruptura secuencial en <i>Plenilunio</i> como estructura retardatoria.....	
7.2.5. La ordenación de documental cinematográfico en <i>El</i>	

<i>invierno en Lisboa</i>	
7.2.6. <i>Beltenebros</i> : la narrativa del cine negro y la tensión de la novela negra.....	

Bibliografía	
---------------------------	--

Apéndice: Entrevista con Antonio Muñoz Molina	
--	--

ÍNDICE DE ABREVIATURAS.

Bea: *Beatus Ille*

Inv: *El invierno en Lisboa*

Bel: *Beltenebros*

Due: *El dueño del secreto.*

Mis: *Los misterios de Madrid.*

Ple: *Plenilunio*

Ard: *Ardor Guerrero*

Sef: *Sefarad*

Introducción.

Este trabajo es el fruto de una tesis doctoral que pretende indagar en la obra de Antonio Muñoz Molina toda aquella presencia de lo policíaco, tanto en lo que respecta a la novela policíaca propiamente dicha como al cine negro como fenómeno artístico del que también se nutre el autor estudiado.

El motivo de elegir a este escritor jiennense reside en el gran interés que ha despertado su obra en la crítica. Los premios que avalan su obra y el hecho de tener el honor de haber sido académico de la lengua a una edad relativamente temprana avalan su talla artística. En lógica consecuencia con lo que se acaba de afirmar es comprensible que puedan existir estudios que centran la atención en este escritor y en toda o en parte de su obra. El interés que se suscita es, por tanto, el enfoque de la misma desde el prisma de lo policíaco, renunciando por ello a toda la producción de ficción que se aleje de esta perspectiva.

En cualquier caso, al estar refiriéndonos a un autor vivo, partimos de una inevitable limitación de este trabajo en toda la producción literaria que pueda seguir pariendo Muñoz Molina, una vez finalizado este estudio. Sin embargo, y a pesar de lo anterior, la obra de este autor existente hasta la fecha cobra ya tal envergadura y calado que resulta tentador escrutarla desde este enfoque de lo policíaco.

En la primera parte se repasan opiniones y comentarios realizados por Muñoz Molina con referencia a la novela policíaca y al cine negro. Lo importante en este caso es que se puede contar con una fuente de estudio de primera mano, diseminada a lo largo de una sincera y dilatada obra ensayística y articulística por parte de este autor. Si partimos de un concepto de literatura y de creación artística manifestado por Muñoz Molina en sus ensayos y artículos, y a ello añadimos la confesada adicción por las novelas y por las películas policíacas, se puede inferir que uno y otro aspecto guardan una estrecha relación. De esta forma, se puede afirmar que el cultivo de técnicas y cánones policíacos por parte de nuestro autor no es nada casual: nace de

una utilización consciente del género y al mismo tiempo alimenta una predilección que brota de su faceta de lector. En este apartado, la línea metodológica no puede ser otra que vaciar toda su producción ajena a la ficción y resaltar aquellas manifestaciones que dan testimonio de la huella imborrable de lo policíaco en este autor, y del uso que ha hecho de ella. La opinión del autor se convierte así en el camino inexcusable para conseguir el objetivo de descubrir la presencia de lo policíaco.

El último apartado de esta primera parte del trabajo consiste en seleccionar de entre todas las narraciones cortas y las novelas de este autor aquellas que, a priori, según sus contenidos temáticos y los cánones ya reseñados, son susceptibles de ser consideradas policíacas. Para ello se hace necesario partir de un concepto teórico de novela policíaca: no es nada fácil ya que existen muchos autores que centran la esencia de este tipo de novela en diferentes aspectos; la mayoría de ellos son, claro está, anglosajones, de ahí que haya sido fundamental mi estancia en la Universidad de Harvard para poder tener acceso a este tipo de bibliografía. El objetivo sería descubrir, antes de abordar las influencias que puedan existir de la narrativa policíaca y del cine negro, si son narraciones policíacas que, en su conjunto, respetan los cánones o si, por el contrario, nos debemos limitar a bucear en influencias parciales de lo policíaco, ya que el cuento o la novela en sí no pueden ser etiquetadas como tales.

En la segunda parte del trabajo se abordan las influencias de lo policíaco en la narrativa de Muñoz Molina desde siete puntos de vista. Esta división no tiene otro objetivo que poder escudriñar mejor todas las esquinas de las novelas seleccionadas para intentar demostrar la enorme presencia de la novela policíaca y del cine negro desde dos vertientes fundamentales: la intertextualidad y los mecanismos de construcción narrativa propios de este género. De esta forma, en los apartados de la música, el cronotopos o los personajes se pretende demostrar la forma en la que el autor quiere conseguir la complicidad del lector haciendo que reconozca lugares, películas, situaciones, canciones y arquetipos que ya conoce previamente. Por el contrario, en apartados como el de la metaficción, la forma de expresión o el

ordenamiento narrativo, se pretende demostrar el hecho de que Muñoz Molina se sirva de generadores y formas de creación propias de la narración policíaca.

Mención aparte merece el estudio de las influencias de las técnicas cinematográficas en la narrativa de este autor. Una cuestión de naturaleza distinta que, sin embargo, no podía dejarse de lado en un trabajo que pretende rastrear la presencia de lo policíaco. Si los estudios sobre las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Muñoz Molina sí han sido tratados por algunos autores, no ocurre lo mismo con el fenómeno inverso, es decir, lo que hay de cinematografía negra en las novelas de este autor; de ahí el interés en este apartado. En cualquier caso, siempre se parte de la base de que la citada influencia de técnicas cinematográficas nunca pasa de ser una mera traslación analógica de una forma de expresión artística a otra, con las lógicas salvedades que ello conlleva si se quiere ser mínimamente riguroso.

La metodología de esta segunda parte tiene una fuente primordial y única: el texto de cada una de las novelas. Las palabras escritas por Muñoz Molina son la única prueba fidedigna de la que un trabajo de este tipo se puede valer. De ahí que no haya ningún reparo en la aparición de citas que sirven como ejemplo de la opinión vertida o de la cuestión planteada.

A todo lo anterior se acompaña, en un segundo plano, el pensamiento de otros críticos de reconocido prestigio que han abordado la obra del autor jiennense y que sirven como punto de partida, o como enriquecedor contrapunto, de todas las hipótesis planteadas. Naturalmente, las monografías publicadas sobre Muñoz Molina por autores como Oropesa, Morales Cuesta o Rich aparecen citadas en mucha mayor medida que otras que, sin que ello suponga ningún demérito, abordan cuestiones mucho más puntuales.

Se ha incluido como apéndice una entrevista con el propio autor, que tuvo la amabilidad de recibirme y contestar a las preguntas planteadas. Mucho de lo que dijo Muñoz Molina en esa entrevista resulta clarificador, y en algunos casos totalmente novedoso, de cara a algunas cuestiones planteadas en el trabajo. En cualquier caso, las respuestas del autor con relación a la temática policíaca y a su obra se convierten en un enriquecedora y fresca aportación de los estudios críticos sobre su propia obra.

Como última consideración me gustaría reseñar que con este trabajo, parido desde la devoción hacia la obra de Muñoz Molina, la novela policíaca, el jazz y el cine negro, he pretendido ahondar en las relaciones que existen entre la primera y los tres últimos. Este esfuerzo de indagación crítica se ha germinado desde la constancia y desde la humilde convicción de querer ser otro punto de referencia en el estudio del autor jiennense: si con ello, además, se fomentan estudios posteriores sobre la obra de este autor me daré por satisfecho.

Primera parte:

La narrativa de Muñoz Molina como relato policíaco.

1. Recepción de lo policíaco en la poética de Muñoz Molina.

1.1. El concepto de literatura útil y la mirada solitaria.

Si, como todos los autores aceptan, el relato clásico policíaco o de enigma nació con la finalidad del entretener, la otra variante denominada novela negra tampoco renunció a esta posibilidad más liviana de la lectura; ahora bien, la convirtió en secundaria puesto que su verdadero fin era una denuncia de la corrupción de la sociedad contemporánea de sus autores.

Algo muy similar nos vamos a encontrar si indagamos un poco en el concepto que Muñoz Molina tiene de la obra literaria: la conjugación de lo placentero y la crítica social; la necesidad de exponer ideas y tesis sin renunciar al puro divertimento. En este sentido, por ejemplo, Salvador Oropesa titula su obra como *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*. En su primer capítulo: *El concepto de la literatura en Antonio Muñoz Molina: placer y civismo*, Oropesa nos viene a referir:

“Las dos características principales de su novelística vienen de adaptar a la realidad presente el aforismo clásico de enseñar y deleitar.”¹.

El propio Muñoz Molina reafirmará lo anterior: en una serie de conferencias, publicadas posteriormente bajo el título *¿Por qué no es útil la literatura?*, expone la finalidad de toda creación literaria, y lo que entiende como entretenimiento de la misma:

“La literatura nos enseña a mirar dentro de nosotros y mucho más lejos del alcance de nuestra mirada. Es una ventana y también un espejo. Quiero decir: es necesaria. Algunos puritanos la consideran un lujo. En todo caso es un lujo de primera necesidad”².

¹ OROPESA, S. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén, 1999, pág. 15.

² GARCIA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA, A. *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperion, 1994, pág. 57.

Así pues, nunca debemos olvidar que lo lúdico es sólo un aspecto más de la literatura, pero no el único ni el más importante. En *Pura Alegría*, Muñoz Molina será tajante:

“Quiero decir, aunque les suene extravagante, que yo no me dedicaría a la literatura si no creyera que tiene una utilidad práctica, y que todos los maestros a los que yo imito y admiro lo que más agradezco no es que me hayan enseñado a escribir, sino que me enseñan siempre y ayudan a vivir”³.

Retomando la conexión con las dos vertientes de la novela policíaca, podemos considerar que, partiendo de este concepto de literatura del autor, es difícil concluir que la novela-enigma y el mero entretenimiento de descubrir quién es el asesino colmen las aspiraciones creadoras de Muñoz Molina. En este sentido, quizá coincida más con un concepto útil de literatura la finalidad crítica y testimonial de la novela policíaca negra.

Por otro lado, para este autor el proceso creativo consta de varios momentos:

“Si escribir es primero el arte de mirar y luego de seleccionar, en su tercer paso, el definitivo, es un arte combinatorio”⁴

La visión del mundo de Muñoz Molina, un tanto melancólica y escéptica, va a traer consigo una “mirada” y un enfoque y encuadre de la misma que se va a inundar muchas veces de esta actitud vital.

Es necesario traer a colación que esta era también la mirada nostálgicamente pesimista de los autores norteamericanos de la novela negra –especialmente Hammett–; y más importante todavía, que intentan que el lector respire ese aire de abandono solitario a través de los personajes de sus novelas –principalmente a través

³ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, pág. 216.

⁴ Op. cit., pág. 34.

de la figura del detective-héroe. En consecuencia, podemos convertir en hipótesis de trabajo la tarea de investigación de esa paralela y posible traslación de manera de pensar de Muñoz Molina en unos personajes y ambientes que pueden utilizar el corte policíaca para poder transmitir mejor estas sensaciones vitales insufladas por el autor a través de ellos.

En cualquier caso, en la producción articulística y ensayística de Muñoz Molina, se puede seguir un rastro de este talante cargado de escepticismo nostálgico. Así, por ejemplo, se traslada incluso a las propias novelas policíacas clásicas, reflejo de una sociedad menos deshumanizada que la actual. De esta forma, en su artículo *Decadencia del crimen* nos dirá:

“Los crímenes de los libros terminaban con el nombre del asesino, y al final quedaba en ellos un aire como de decepción o tristeza, porque no hay fruto más alto que la voluntad y el deseo que nos empujaron a buscarlo”⁵

De modo parecido opina Morales Cuesta, quien afirmará que Muñoz Molina se refugia de esta desazón escéptica en el aislamiento erudito de la literatura:

“Pone ante el lector una erudición no afectada, ni copiada, sino una erudición que ha ido asimilando a partir de unas lecturas numerosas y bien elegidas, y en la que subyace un trasfondo de sinceridad demoledora y una visión escéptica de la vida que, con un tono irónico y una vaga melancolía, nos muestran a un escritor desazonado y crítico con el mundo que le rodea, y que busca como refugio la soledad de la literatura”⁶.

⁵ MUÑOZ MOLINA, A. “Decadencia del crimen” en *Diccionario del Nautilus*, Diputación Provincial de Granada, 1986, págs. 53-55.

⁶ MORALES CUESTA, M.M. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996, pág. 46.

1.2. Muñoz Molina y la adicción a lo policíaco.

La afición de este autor por la literatura y el cine sobrepasa los límites del mero lector o espectador y se convierte en una devoción, en una cuestión vital. Tanto es así que, por ejemplo, Muñoz Molina en *Noticia de una tentativa* escribe:

“Casi nada que me importe está fuera de las novelas y los cines”.⁷

Las novelas policíacas –tanto en su vertiente de relato de enigma como de novela negra- siempre han estado entre las preferencias lectoras de Muñoz Molina, quien incluso llega a leer una enciclopedia del crimen⁸, o señala librerías como Murder Ink (Nueva York) por el hecho de tener un ala entera de la misma dedicada exclusivamente a la literatura policial⁹.

Las novelas policiales forman parte fundamental de un Muñoz Molina lector que en un primer momento no hará sino imitar los modelos de los que ha bebido uniéndolos y confrontándolos con otros:

“Reivindicaba mi herencia española al mismo tiempo que disfrutaba las maravillas de cualquier otra literatura, intentando unir la pasión por el relato que había aprendido en Borges y en los novelistas policiales con el gusto por contar lo real...”¹⁰

En este sentido, su artículo *Lectura y adicción* no puede ser más explícito, llegando a comparar su lectura con una dependencia casi enfermiza:

“Con cada nueva novela que leía los efectos eran más rápidos y más indudables, como los de ciertas drogas y, ahora,

⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Noticia de una tentativa” en *El País* de 29 de Mayo de 1986, pág. 15

⁸ MUÑOZ MOLINA, A. “Firma ilegible” en *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 182.

⁹ MUÑOZ MOLINA, A. *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 141.

¹⁰ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 209.

cuando termino una, al buscar la siguiente noto ya la
impaciencia del adicto”.¹¹

En el mismo artículo nos descubre la que es para él la verdadera esencia y el
auténtico deleite que se esconde tras la lectura de una novela policíaca:

“No leemos novelas policiales para descubrir cosas que
ignorábamos no por amor a la sorpresa, sino exactamente por la
razón contraria: para descubrir lo que sabemos de sobra, para
poseer la gélida certidumbre de que no nos llevaremos ni una
sola sorpresa... Leemos novelas policiales por la misma razón que
nos hace frecuentar a unos pocos amigos; porque no hay nada en
ellos que no sea delicadamente previsible...”

Me gustaría destacar esta idea porque de nuevo se pone de manifiesto la
búsqueda por parte de un Muñoz Molina lector de unos personajes y unas
coordenadas espacio-temporales que son familiares, reconocibles. Eso no quita que,
como cualquier otro lector, tenga cierta curiosidad por conocer el desenlace de la
trama, pero mucho más que eso es el placer lector que va quedando con la inmersión
en paisajes y voces que no por repetidas resultan menos cercanas y hospitalarias; la
visita a esos territorios cercanos es el auténtico sedimento que quedaba fijado en la
fruición del observador lector. En este sentido, reseñar también la similitud con las
palabras de otro lector y autor policíaco, Chandler:

“Sherlock Holmes after all is mostly an attitude and a
few dozen lines of unforgettable dialogue”¹²

¹¹ MUÑOZ MOLINA, A. “Lectura y adicción” en *ABC literario* de 20 de agosto de 1988, pág. XII.

¹² CHANDLER, R. *The simple art of murder*, New York, Ballantine Books, 1977, pág. 5.

1.2.1. La novela negra: Hammett, Chandler y Macdonald

Es subrayable, y supera a mi juicio lo meramente anecdótico, que Muñoz Molina mencione en uno de sus primeros relatos publicados (*Te golpearé sin colera*), enmascarados detrás de personajes de ficción, a los dos autores que conformaron y consolidaron las directrices nuevas de la novela negra dinámica frente a la estática novela enigma inglesa. No cabe duda de que los dos padres de la novela negra norteamericana forman parte de la herencia literaria que ha influido en este autor. En este sentido, en una entrevista con Martín Gil declara:

:
"Reclamo toda la tradición para mí, toda la tradición y toda la vanguardia. Reclamo desde Cervantes hasta Joyce, desde Chandler a las canciones de Concha Piquer"¹³

Al mismo tiempo, es de justicia señalar que es Hammett quien pondrá las bases para esta nueva visión de la novela policíaca. Será el propio Chandler, en su conocido ensayo *The Simple Art of Murder*, quien reconozca a Hammett como maestro y escultor de la novela negra¹⁴

Al mismo tiempo, y poniéndolo en relación con la visión escéptica que se ha señalado con respecto a Muñoz Molina, es muy importante señalar la concepción filosófica de la vida que se esconde detrás de cada novela de estos maestros de la "roman noir". Todos ellos seguirán la estela pesimista, casi existencialista, marcada por Hammett.

María José Álvarez resume muy bien el mensaje que quería transmitir el autor y la manera en la que lo hizo:

"El esfuerzo artístico del escritor consistió en conseguir encubrir en el complejo entramado de las relaciones personales, estilísticas y de contenido, una denuncia de la corrupción

¹³ MARTÍN GIL, J. F. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina" en *Quimera* nº 83 (1988), pág. 26.

¹⁴ Op. Cit., págs. 16 y 17.

alcanzada por la sociedad norteamericana y una visión existencialista del mundo moderno.”¹⁵

Esta desazón vital se adhiere con fuerza a todos los personajes que van apareciendo en las novelas; pero es sobre todo, claro está, en la figura del “detective” donde adquiere más eco y resonancia: él crea una moralidad autóctona que –por ejemplo- le permite robar una muleta a un inválido pero que le prohíbe por contra aceptar un dinero que no es suyo. Todos los que le rodean intentan engañarlo y han perdido cualquier sentido de la honestidad; sin embargo, él, el héroe quijotesco, todavía mantiene esa dignidad que, aun alimentándose de reglas muy particulares, no deja de ser un oasis en un desierto de ignominia. En palabras de María José Álvarez:

“Dashiell Hammett y los escritores posteriores que formaron la llamada “Hard-boiled School”, Raymond Chandler, James Mc Cain, Cornell Woolrich y Mickey Spillane, entre otros, consiguieron, partiendo de una actitud escéptica y pesimista frente al mundo, establecer una variante de la fórmula de detectives propiamente americana”¹⁶

Es esa imagen de un héroe solitario, que no está conforme con la sociedad, la que seduce a Muñoz Molina. El pensamiento comunista de Hammett, que le va a costar ser uno de los sospechosos en la caza de brujas del general Mc Arthur, no le va a impedir que siga haciendo una denuncia moral de la sociedad a través de sus solitarios detectives.

Ya desde los relatos cortos de Hammett se fueron fraguando las líneas maestras de su nueva manera de narrar, pero sería en sus novelas donde se terminarían de consolidar: *Red Harvest* (*Cosecha Roja*), *The Dain Curse* (*La Maldición de los Dain*), *The Maltese Falcon* (*El Halcón Maltés*), *The Glass Key* (*La llave de Cristal*), *The Thin Man* (*El hombre delgado*), publicadas entre 1929 y 1934. En ellas se establecen técnicas, estilos y temáticas que, destiladas bajo la concepción

¹⁵ ALVAREZ, M.J. *Claves para un enigma: la poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, Universidad de León, 1994, pág. 221.

¹⁶ Op. cit., pág. 109.

filosófica descrita –nunca hay que dejar de tenerlo presente-, conformarán el “corpus” de la poética que después subyugará e influenciará a Muñoz Molina.

Por su parte, Chandler, después de educarse en Inglaterra y posteriormente ser despedido de la empresa donde trabajaba, comenzó a publicar relatos cortos en las revistas *Pulp*. Poco a poco se irá convirtiendo en un referente de la novela negra norteamericana con obras como *The Big Sleep* (*El sueño eterno*), *Farewell My Lovely* (*Adiós Muñeca*), *Lady in the Lake* (*La dama del lago*) o *The Long Goodbye* (*El largo adiós*), considerada esta última por parte de la crítica como una de las mejores novelas de este subgénero. Incluso llegaría a escribir guiones para clásicos de cine negro de Hollywood junto a directores como Billy Wilder (*Double Indemnity*) o Alfred Hitchcock (*Strangers on a Train*).

Muñoz Molina va construyendo una tela de araña que lo une y que lo identifica con Chandler a través principalmente de la interconexión entre la propia experiencia vital del escritor y sus personajes: el detective Phillip Marlowe, en el caso del autor norteamericano:

“La voz severa de E.M. Cioran, que vive solo en París mientras yo leo con dolor y entusiasmo uno de sus libros, es tan cercana y tan del otro mundo como la de Raymond Chandler, que tal vez se sabía prematuramente un fantasma cuando escribió que había vivido toda su vida al borde de la nada”¹⁷

La vida del autor se refleja en el personaje, que también vive al borde de la nada:

“Pero no seré yo quien se declare ofendido por que el lector sospeche el carácter autobiográfico de los libros. (...) el gran Gatsby es Scott Fitzgerald, y Phillip Marlowe es Raymond Chandler”¹⁸

¹⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “La intimidad de los fantasmas” en *Las apariencias...*, pág. 130.

¹⁸ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 42.

El círculo se cierra con la simbiosis entre el personaje creado por Chandler y el que, con claros tintes autobiográficos, surge de la pluma de Muñoz Molina en *El Robinson urbano*:

“Robinson, algunas veces, se llama Phillip Marlowe, pues tiene esa virtud de los impostores que les permite cambiar de nombre y aun de oficio”¹⁹

Con relación a todo lo expuesto, hay que destacar, por su posible coincidencia con el sentimiento ético y romántico que existe en la obra de Muñoz Molina, y por los escenarios paralelos que también existen en muchas de sus novelas, las palabras de Javier Coma con respecto a Chandler:

“Acostumbra a adjetivar y cualificar el desarrollo de la intriga mediante apelaciones paralelas a los escenarios, artificiales o naturales, y a través de un brillante usufructo de analogías. Heredero de la escuela Hard-boiled, Chandler se distancia de los genuinos y más puros “escritores duros” por su hálito romántico que lo inclina al meliorismo y a la esperanza en determinados valores éticos de tipo individual”²⁰

Y siguiendo la cascada de maestros y discípulos, uno de los más aventajados con respecto a Chandler será Ross Macdonald. Este autor irá creando un cerrado y obsesivo mundo de ficción en torno a la figura de su famoso detective Lew Archer. Macdonald añadirá notas del melodrama a la trama policíaca y además añadirá en sus novelas más importantes *The Drowning Pool*, *The Underground Man* o *The Sleeping Beauty* la preocupación por la degradación del medio ambiente.

En la producción ensayística y articulística de Muñoz Molina no aparece, al contrario de lo que ocurre con el resto de escritores que se están citando, el nombre de

¹⁹ MUÑOZ MOLINA, A. “Manhattan Transfer” en *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 105.

²⁰ COMA, J. *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1986, pág. 43.

Ross Macdonald; por eso quizás cobre más importancia la afirmación realizada en la entrevista que mantuve con él:

“Y otro que me gustaba mucho cuando escribí *Beatus Ille* es Ross Macdonald, que en sus novelas repite un esquema que es muy bonito, pero está repetido siempre: se produce el comienzo de una investigación, aparece un cadáver y resulta que no es de ahora sino de hace treinta años. La idea del crimen escondido durante tanto tiempo es muy atractiva, e influyó mucho a la hora de planear *Beatus Ille*.”²¹

1.2.2. La novela enigma: Allan Poe y Conan Doyle.

Como otra prueba más de la importancia de la literatura policíaca en Muñoz Molina, y uniendo autores de novela negra y de novela enigma, pondremos como ejemplo su artículo *El verano de Proust*²². En él, el autor explica que el verano es la estación propicia para la lectura porque nos salimos de la rutina y tenemos más tiempo. En la hora de la siesta Muñoz Molina fue descubriendo a sus autores predilectos. Hay dos autores claves para el relato policíaco que también tuvieron su verano: Poe y Chandler.

Y es que el considerado padre de la novela policíaca enigma, Edgar Allan Poe, es otro de los escritores que primero subyugan a un Muñoz Molina lector y que posterior e inevitablemente, en una solución sin continuidad, le influirán a la hora de ser creador.

Buena prueba de ello son las continuas referencias a este autor que aparecen en su faceta como articulista y en las que continuamente reafirma su admiración por este escritor policíaco. Aparece ya en el artículo inicial – *Escuela de Robinsones*– de su primera recopilación de artículos, *El Robinson Urbano*, y después volverá a citar a este autor en tres ocasiones más: *Saluda a Alejandría que se aleja*, *Otoño sin Ingrid* y *La Dama y el Unicornio*.

²¹ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

²² MUÑOZ MOLINA, A. “El verano de Proust” en *ABC literario* de 21 de mayo de 1988, pág. XIV.

En su recopilación de artículos, *Diario del Nautilus*, Allan Poe y sus narraciones volverán a aparecer citados en cuatro ocasiones más: *La memoria en donde ardía*, *El teléfono del otro mundo*, *Manuscrito hallado en una oficina* y *Microscopio y espanto*.

No cabe duda de que la influencia de este autor en Muñoz Molina es destacable y así lo reconoce el propio autor a la hora de referirse a sus primeras lecturas:

“Pero yo no he elegido esas influencias: he sido empujado hacia ellas (...). De Julio Verne, de Stevenson, de Poe y del *Quijote* pasé, en las grandes marejadas de la adolescencia...”²³

“Se parecía a los cuentos de Allan Poe o las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer que me gustaban tanto”²⁴

Con respecto a este autor y Muñoz Molina me gustaría destacar, por sus posibles influencias en su producción novelística posterior, los ingredientes de lo gótico y de lo terrorífico que están siempre muy presentes en Allan Poe. En este contexto, destacar las palabras de Muñoz Molina:

“Los mejores libros nos suceden en la adolescencia, y su materia, sedimentada por los años y los muchos regresos, termina por confundirse con nuestra propia vida. Hablo de (...) Edgar Allan Poe, cuyas narraciones de misterio y espanto y de pálida ternura cobraron en mi conciencia desde la primera vez que las leí el mismo aliento de las voces que en una casa remota y nunca olvidada me contaban la historia atroz del castillo de irás y no volverás”²⁵

²³ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, págs. 206-207.

²⁴ MUÑOZ MOLINA, A. *Ventanas de Manhattan...*, pág. 65.

²⁵ MUÑOZ MOLINA, A. “El teléfono del otro mundo” en *Diario del Nautilus...*, pág. 45

El otro escritor de novela enigma con una presencia continuada en Muñoz Molina es Sir Arthur Conan Doyle, pero este lo hará principalmente a través de su personaje más famoso: Sherlock Holmes.

En su artículo *El detective inexistente*, el escritor describe un viaje a Londres en el que se acercó hasta el domicilio del famoso y admirado detective, el 221B de Baker Street. Una vez allí, descubre con cierto desdén que no existe el número y que nada recuerda al famoso detective –tan sólo un pub cercano con el nombre de su más tenaz enemigo: Moriarty-. Esto da pie para que Muñoz Molina redunde en una idea expuesta con claridad en *La realidad de la ficción*: para el autor las fronteras entre lo real y lo imaginado son muy difusas, casi imperceptibles, incluso lo ficticio es a veces más auténtico que lo real. El hecho de que no exista el domicilio del detective hace que este se traslade al mundo gratificante de la ficción:

“La casa de Sherlock Holmes es como un fantasma ocultándose entre las cosas reales (...) hay hombres y mujeres que por un extraño maleficio no tienen a sus semejantes verdaderos en la vida real, sino en los domicilios minuciosamente numerados y falsos de los libros”²⁶

Un Holmes que no es reseñado como un ser infalible a la hora de descubrir un crimen sino justamente como alguien al borde mismo de la justicia:

“Sherlock Holmes era un huraño adicto a la misantropía y a la cocaína ¿No estuvo nunca a un paso de salvar la invisible distancia entre la ley y el crimen, entre la cofradía oculta de los perseguidores y la de los perseguidos?”²⁷

Y es que a nuestro autor no le interesa la resolución de los casos del detective sino el personaje en sí mismo, con sus contradicciones, sus errores y sus virtudes. La doble cara que puede haber en cada uno de nosotros y las máscaras que todos

²⁶ *ABC Cultural* de 3 de septiembre de 1988, pág. XIII.

²⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “El espía y su sombra” en *Las apariencias...*, pág. 36.

utilizamos para ir ocultándonos de los demás y de nosotros mismos, cosa que ocurría mucho más si cabe en una sociedad tan puritana como la victoriana:

"Sherlock Holmes es un intachable *yonqui* victoriano, pero también un consumado burlador que se desliza proteicamente en los disfraces más extraños para internarse en los dédalos de la ciudad donde habitan los asesinos que tan misteriosamente le fascinan"²⁸

Porque no puede existir el detective sin el asesino, sin ese sujeto sobre el que, al margen de la maldad de sus fines, se siente una cierta admiración:

"Nos tranquiliza creer que quienes están por encima de nosotros, quienes tienen en sus manos el porvenir de nuestras vidas, están dotados, lo mismo para el bien que para el mal, de atributos intelectuales superiores, como aquellos canallas megalómanos de las películas de James Bond, o como el oscuro y deslumbrante profesor Moriarty, la mayor inteligencia criminal del siglo, en palabras de Sherlock Holmes"²⁹

Nos encontramos por tanto ante un juego de oposiciones que no es otra cosa sino la propia realidad de nuestra existencia: el perfecto caballero victoriano y el *yonqui*, la inteligencia criminal y la sagacidad del detective, lo burgués y lo aventurero, lo real y lo ficticio, la verdad y la mentira:

"El narrador de Proust, el analista Freud y el detective Holmes comparten la obsesión por discernir los testimonios falsos y los verdaderos en las percepciones de los sentidos y de la memoria y por desarrollar sus aventuras en confortables interiores burgueses"³⁰

²⁸ MUÑOZ MOLINA, A. "Breviario de impostores" en *El Robinson urbano...*, pág. 35.

²⁹ MUÑOZ MOLINA, A. "El siglo de los tontos" en *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, pág. 30.

³⁰ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 181.

Así pues, la figura del detective Holmes es la perfecta metáfora de la que se enamora un Muñoz Molina lector por su fuerte carga alegórica y como símbolo de las contradicciones intrínsecas en cualquier ser humano.

También hay otros autores de novela policíaca enigma que son citados en alguna ocasión por Muñoz Molina, y denotan por tanto que son conocidos o han sido leídos por el autor jiennense: tal es el caso de Chesterton, con su novela *El hombre que fue jueves*³¹; de John Dickson Carr³², de Agatha Christie³³ o de Gaston Leroux³⁴.

1.2.3. La novela policíaca costumbrista y psicológica: Simenon

Dentro del subtipo de novela negra con un corte de índole más psicológica o costumbrista, Muñoz Molina siente una profunda admiración por el escritor belga Georges Simenon, tal es así que considera que cuando por parte de algunos críticos se hablaba de la desaparición de la novela:

“Georges Simenon, o Juan Carlos Onetti, o Juan Rulfo, o Saul Bellow, que no habían llegado a enterarse de que ya no se podían escribir novelas, estaban escribiendo algunas de las mejores de esta mitad del siglo”³⁵

Para Muñoz Molina, lo verdaderamente atractivo de estas novelas es la realidad reflejada a través de las investigaciones del comisario Maigret, que es en esencia mucho más importante que su sagacidad como detective:

“El comisario Maigret no es tan intensamente verdadero por la astucia con la que averigua los crímenes, cuyas claves, al fin al cabo, se nos olvidan a las pocas horas de terminar una novela. Lo que nos gusta de Maigret, como de nuestros amigos, o

³¹ MUÑOZ MOLINA, A. “El espía y su sombra”..., pág. 39.

³² MUÑOZ MOLINA, A. “La razón perdida” en *Las apariencias...*, pág. 177.

³³ MUÑOZ MOLINA, A. “Los espías” en *La vida por delante...*, pág. 172.

³⁴ MUÑOZ MOLINA, A. “Capital de la locura” en *El Robinson urbano...*, pág. 53.

³⁵ MUÑOZ MOLINA, A. “Viajeros en prosa” en *La vida por delante...*, pág. 95.

más bien lo que nos hace semejante a nosotros, es que reconocemos sus costumbres”³⁶

De esta forma, en el artículo *Un lugar donde vivir*, Muñoz Molina confiesa que leyendo cualquiera de las novelas de George Simenon, enseguida añora los cielos lluviosos de París y llega a la conclusión de que:

“Una novela no es más que un lugar donde vivir, una casa, una mirada, una voz de cualquier día y de siempre (...) una novela es la otra vida necesaria que no nos atrevimos a desear”³⁷.

Es importante tener en cuenta esta idea de Muñoz Molina y de uno de sus autores predilectos. Lo que quieren como lectores no es saber quién es el asesino sino redescubrir un lugar conocido, un escenario que atrapa y que resulta familiar, unos personajes a los que ya conocemos y en los que es precisamente esa familiaridad la que hace que nos atraigan. En palabras de Porter:

“The names Doyle, Christie, or Simenon, especially when accompanied at the entrance to a text by those signifiers which identify a familiar fictional character -pipes, hats, hobbies, eccentricities of speech or gesture- guarantee the terms of the agreement”³⁸

Muñoz Molina termina identificándose plenamente con un Maigret de carácter huraño y sosegado, solitario e indolente, que no se impresiona ante nada. Igualmente el escenario en el que se mueve este personaje pasa a ser un hábitat. Así, tanto la forma de actuar del personaje como las circunstancias que le rodean deben ser fiel reflejo de una realidad que existe o que debería de haber existido:

³⁶ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 165.

³⁷ *ABC Literario* 381, 21 de mayo de 1988, pág. XIV.

³⁸ PORTER, D. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1980, pág. 84.

“Si los espías británicos no son como los de John Le Carré y los comisarios franceses no tienen nada que ver con el querido comisario Maigret, entonces, ¿qué aprendemos de la literatura, qué confianza podemos depositar en ella? Quizá nos cuenta verdades tan hondas que no ve ni reconoce quien se fija solo en las apariencias, o quizá, al enamorarnos de lo que no existe, nos enseña el valor de lo que podría o debería existir”³⁹

Después de todo el importante calado que ha supuesto la obra de Simenon, y que meridianamente se desprende de sus propias palabras, es previsible reseñar que otro de sus veranos lectores se consumiera entre obras del comisario Maigret⁴⁰ o que me señalara en la entrevista que tuve ocasión de hacerle esta frase tan simple y tan categórica:

“Simenon es muy importante para mí.”⁴¹

Por otro lado, señalar que otra escritora que se mueve en torno a este subtipo de novela negra y que es señalada por Muñoz Molina es Patricia Highsmith⁴².

1.2.4. La novela policíaca de espionaje: Le Carré y Greene.

Además de la lectura apasionada de estos dos autores que queda reflejada en obras de ficción de carácter claramente autobiográfico, como es el caso de *Ardor guerrero*, también se puede sondear la afición lectora por estos dos clásicos del subtipo de novela negra de espionaje a través de los ensayos y artículos publicados por Muñoz Molina. De hecho, estos dos autores vienen cogidos de la mano a la hora de ser reseñados entre sus escritores más leídos:

³⁹ MUÑOZ MOLINA, A. “Alejandría recobrada” en *La vida por delante...*, pág. 272.

⁴⁰ MUÑOZ MOLINA. *Lectura y adicción...*, pág. XII.

⁴¹ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

⁴² MUÑOZ MOLINA, A. “Destinatario equivocado” en *Las apariencias...*, pág. 220.

"La estatua del general Montgomery, la del general Gordon (...), excitan una irresponsable admiración que a los lectores de Graham Greene, de John Le Carré, de Borges, de Leonard Trepper no nos resulta incompatible..."⁴³

"También estaba siendo apresado en una trama de espías, más acuciante que la de cualquier novela de Le Carré o Graham Greene"⁴⁴

Si se quiere profundizar un poco en la esencia del por qué existe esta elección de la temática de lo relacionado con el espionaje por parte de Muñoz Molina, se hace necesario reseñar las siguientes palabras:

"No es difícil sentirse alguna vez un espía en un país enemigo, alguien que no es lo que dice ser y aprende las cautelas necesarias para vivir cotidianamente su impostura. Quizá por eso nos gustan tanto las novelas y las películas de espías"⁴⁵

En el fondo no es sino el conocido Robinson urbano quien vuelve a aparecer en un Muñoz Molina que se siente atraído por la figura de un espía que es extraño en la ciudad, que se ve rodeado de gentes hostiles ante las que sin darse cuenta se ha atrincherado con la ayuda del disfraz de la rutina y de la normalidad.

Además de todo lo anterior, la figura de Graham Greene se convierte en un referente importante para Muñoz Molina, no tan sólo con su obra de ensayo y de no ficción sino, y a una misma altura, con su propia experiencia vital. De ahí que podamos encontrar reflexiones de este autor citadas por Muñoz Molina en sus artículos⁴⁶, así como todo un homenaje en su artículo *Réquiem fugaz por Graham Greene*.

⁴³ MUÑOZ MOLINA, A. "Los traidores" en *Las apariencias...*, pág. 257.

⁴⁴ MUÑOZ MOLINA, A. "El espía y su sombra"..., pág. 37.

⁴⁵ MUÑOZ MOLINA, A. "Los espías" en *La vida por delante...*, pág. 171.

⁴⁶ Así ocurre, por ejemplo en sus artículos *Objetos encontrados* o *Aniversario íntimo*, que son seleccionados en la ya citada recopilación de *Las apariencias*.

En este último, Muñoz Molina expresará su particular sentimiento de pérdida ante la muerte del autor de *El americano impasible*:

“El viejo maestro incorruptible, el bebedor solitario que escribía un mínimo de trescientas palabras y daba fin a una botella de whisky, el caballero inglés que continuó una gloriosa tradición nacional de fugitivos, que viajó sin descanso a todos los países y a todos los hoteles, que convirtió en una forma misteriosa y un poco monacal de vida esta permanencia en la tierra de nadie”⁴⁷

Así pues, no es de extrañar que ante la pregunta de los escritores que le han influido, Muñoz Molina vuelva a recalcar:

“Graham Greene es un escritor que ha gustado mucho y me sigue gustando mucho”⁴⁸

1.2.5. El género policíaco como alegoría de la búsqueda y armazón.

Así pues, no nos debe de extrañar que, convertido ahora en autor, Muñoz Molina enfatice a sus personajes y a los lugares por donde se mueven por encima del desarrollo de la trama y del descubrimiento del misterio.

Francisco García-Moreno Barco, refiriéndose a *Beatus Ille*, recoge una palabras de Muñoz Molina que resultan muy esclarecedoras para entender el uso del género policíaco en este autor:

“A mí lo que me interesa del género policíaco, tanto del inglés como del americano, tanto de la novela de enigma como del *thriller* es su construcción; la máquina de construir. Yo necesito construir una novela. Recorro a modelos cerrados que

⁴⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Réquiem fugaz por Graham Greene” en *Las apariencias...*, pág. 262.

⁴⁸ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

dan una estructura muy potente y que son un excelente modelo alegórico. Es lo que llama Pavese "la imagen relato", que no es sólo sólido como construcción sino que es una construcción significativa. Está llena de sentido porque es una alegoría del conocimiento. La novela policíaca es un proceso de lo desconocido a lo conocido y el misterio final es la muerte. Eso es una alegoría de la actitud de las personas ante la vida y de mi propia actitud ante la novela. Mis novelas tratan de alguien que quiere saber algo"⁴⁹

Al margen de la mera cuestión terminológica de que el género policíaco norteamericano no es calificado por Muñoz Molina como negro sino como *thriller*, en estas palabras podemos hallarnos ante la auténtica razón por la que el autor va a seguir los modelos de la novela policíaca: una estructura predeterminada que resulta más efectiva como instrumento de creación narrativa y que al mismo tiempo es metáfora del deseo de saber. Efectivamente, el autor citado por Muñoz Molina, Pavese, habla de estructuras narrativas que tienen de por sí un esquema arquetípico y una significación convencional de antemano. Será el propio Pavese quien proponga, como creador, superar esta imagen-relato como mecanismo de construcción:

"No es que haya que sustituir al trabajo mental por un impulso del exterior, sino transformar corporalmente la materia y los medios para encontrarse frente a problemas nuevos (...). Sin este resorte material no puedo salir de la perezosa y, en consecuencia, también material reducción habitual de cada situación a esquema y sensibilidad de imagen-relato"⁵⁰

⁴⁹ GARCIA-MORENO BACO, F. *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica postmodernista: El caso de Antonio Muñoz Molina*, Ph. Diss. Michigan State University, 1992, pág. 135

⁵⁰ PAVESE, C. *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 2001, pág. 21.

El hecho de servirse como creador de un modelo ya cerrado, como puede ser el policíaco, ofrece la ventaja de que este esquema transmite de por sí un mensaje; sin embargo, la creatividad y libertad artística del autor queda recluida en cierto modo entre las rejas de los cánones preconfigurados.

Otra autora española contemporánea de Muñoz Molina, Soledad Puértolas, también va a resaltar la importancia de la idea de búsqueda en cualquier novela, y en especial en la policíaca:

"Tengo la impresión de que toda novela es, en esencia policíaca. La novela policíaca es el modelo de la novela perfecta. El narrador, a lo largo de las páginas, va descubriendo el misterio que la realidad oculta"⁵¹

En la misma línea se sitúa Muñoz Molina, quien se quiere servir de esta fuerza alegórica que la novela policíaca ofrece de por sí, como género. Así también opina Rich, que traduce perfectamente el pensamiento expresado por el propio Muñoz Molina a través de sus personajes:

"Perhaps the major reason for Muñoz Molina's interests in detective fiction is his belief that our lives are dominated by the need to understand the world, a yearning to know which is a primary trait of the detective and one which many of Muñoz Molina's characters share. Minaya is characterized by "(el) deseo y ... la voluntad de saber" (*Beatus Ille*, 37), "el insomne deseo de conocimiento" (262) and "su voluntad de saber" (276). Biralbo is "un adolescente fortalecido por el conocimiento" (*El invierno en Lisboa* 10) whose eyes show "el brillo del coraje y del conocimiento" (14). On seeing Andrade's photo, Darman is "inmediatamente poseído por el deseo de saber" (*Beltenebros* 52), and when he interrogates Rebeca Osorio, he says "yo tenía que saber" (*Beltenebros*, 52)." ⁵²

⁵¹ PUÉRTOLAS, S. *La vida oculta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, pág. 190.

⁵² Op. cit., pág. 65.

Lo que el propio autor denomina “modelo alegórico” o imagen-relato de Pavese es también para Rich un motivo para la predilección de Muñoz Molina por el género policíaco: la metaficción que existe implícita en el detective como lector de otra historia que se va desvelando poco a poco:

“Given that the detective story both foregrounds narrativity and reflect the reading process itself, it is a highly appropriate model for Muñoz Molina, illustrating both his fascination with metafictional writing and his concern for the role of the reader”⁵³

El tremendo simbolismo, la fuerte carga alegórica está presente en un autor donde todo busca su significado: el género, los personajes, la expresión, la trama... El lector y el escritor, la lectura y el proceso de escritura son dos caras de la misma moneda: en ambas existe el deseo saber, de conocer. Muñoz Molina nos dice en *La edad de la novela*:

“Quien escribe no lo hace sólo para contar: lo hace para saber, y en eso se parece al lector”.⁵⁴

De ahí que ese sea uno de los motivos –el otro sería la fuerza que da una estructura cerrada- para que escoja el género policíaco como modelo narrativo. No puede ser más claro en *La realidad de la ficción*:

“Conocer es un trabajo, pues de detective y de novelista, y requiere una atención y una astucia que no siempre poseemos”⁵⁵.

Así pues, Muñoz Molina se vale de un armazón que tiene sus normas de construcción muy definidas para, de esta forma, conseguir una brújula que le sirva de

⁵³ RICH, L. *The narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and “El Desencanto*, New York, Comparative Romance Languages and Literatures, 1998, pág. 66.

⁵⁴ MUÑOZ MOLINA, A. “La edad de la novela” en *ABC literario* de 16 de abril de 1988, pág. VIII

⁵⁵ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 40

base. Lo que va a ocurrir también es que el género se agota en la propia repetición de sus modelos; en consecuencia, a medida que este autor vaya ahondando y profundizando en sus propias fórmulas narrativas, el corsé del género policíaco se le va quedando más estrecho. Esto trae consigo que la presencia de este uso de fórmulas de género como armazón, que no la utilización de la metáfora de lo policíaco asociada a la búsqueda, va a estar más presente en las primeras novelas y cuentos. Así lo reconoce el propio autor en la entrevista realizada con relación a este trabajo:

“Cuando uno es joven e intenta escribir novelas le preocupa mucho la arquitectura, quiere hacer libros que tengan una construcción, (...) yo quería hacer novelas que tuvieran la verdad de la literatura y que tuvieran la arquitectura de una novela policíaca, ese era mi sueño.”⁵⁶

1.2.6. El desencanto.

Un último aspecto a tener en cuenta a la hora de dar las notas básicas en cuanto a la recepción en Muñoz Molina de lo policíaco es el papel que ha jugado el denominado “desencanto” de los autores españoles cultivadores de la novela policíaca.

En este sentido, es fundamental delimitar el contexto histórico del que hablamos. Así al igual que el escenario -Gran Depresión de 1929, los avances tecnológicos, la deshumanización de las grandes urbes- en el que germinó la novela negra norteamericana es crucial y determinante si queremos dar explicación a la necesidad que tienen los escritores de la “roman noir” de narrar el camino incierto de la humanidad, utilizando para ello la figura del héroe-detective que intentará pelear con escepticismo casi pesimista y sin ningún ánimo redentor. Se volverá a repetir una situación parecida –salvando las distancias- en la España de la Transición a la democracia: la sociedad española se enfrentará al vacío de un régimen nuevo de libertades que es anhelado, pero que al mismo tiempo genera un desconcierto ante lo que se puede convertir en una corrupción del sistema. Por este motivo es posible

encontrarse con el caldo de cultivo idóneo para rescatar los recién descubiertos resortes de la novela norteamericana y hacer lo mismo que en su día hicieron ellos: mostrar los miedos y fracasos de la sociedad contemporánea mediante la ficción detectivesca.

Este es el contexto histórico en el que surge la novela negra en España. Así, por ejemplo, según Albrecht Bauschmann:

“La libertad del discurso literario que creció con la muerte del dictador, y una política de industrialización a marchas forzadas, sin frenos político-sociales, ofrecieron las mejores condiciones para que floreciera una literatura inspirada en el modelo de novela policíaca norteamericana del tipo *hard-boiled school*”⁵⁷

En términos parecidos se pronuncia Samuel Amell al señalar una razón doble para explicar el auge de la novela negra en la transición:

“Por una parte precisamente este valor que la novela negra tiene de vehículo de una ideología dada, y por otra la posibilidad que existe de alcanzar con ella a un nutrido grupo de lectores”⁵⁸

Salvador Vázquez de Parga, autor que estudia la novela policíaca española no sólo desde el punto de vista narrativo sino desde uno más sociológico, comercial y editorial, considera que la importancia de la novela negra en España fue una “moda” que coincide con la transición democrática⁵⁹.

⁵⁶ Ver Apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

⁵⁷ BAUSCHMANN, A. “Cambio social reflejado en un género popular” en *Revista de estudios hispánicos* nº 21(1987), pág. 246.

⁵⁸ AMELL, S. “Literatura e ideología: El caso de la novela negra en la España actual” en *Monographic Review/ Revista Monográfica*, vol. III, 1-2 (1987), Univ. de Texas/Texas Tech. Univ., págs. 192-201.

⁵⁹ VAZQUEZ DE PARGA, S. *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993, pág. 201.

Vázquez de Parga considera que nos encontramos en la actualidad en un periodo de dignificación de la novela criminal española y que se decanta ahora mucho más hacia el patrón norteamericano, principalmente hacia la novela negra. Es muy interesante lo que señala el autor en cuanto a que, aunque ya se ha apuntado la coincidencia del auge de la novela negra en España con el momento histórico de la transición española y la apuesta de grandes editoriales por la novela negra americana, en los años cincuenta y sesenta existen ciertas novelas españolas en las que concurre el “realismo testimonial y la contemplación del delito desde un prisma social”⁶⁰ que, justamente, es un ingrediente básico en la novela negra. Vázquez de Parga cita el caso de la obra de 1952 *Un cuerpo o dos* de Gabriel Ferrater y Jose María de Martín. En este sentido, en opinión de Martínez Cachero:

“Son varios los modos y formas de realismo (acaso común denominador, si se entiende muy latamente) que se dieron en los años 50 y en manos de los jóvenes”⁶¹

Y es que además de la obra citada, y en consonancia con Martínez Cachero, Gil Casado nos invita a no olvidar a autores como García Pavón con el detective Plinio, o al propio García Hortelano con novelas como *Tormenta de Verano*, donde se investiga la aparición del cadáver de una mujer pero:

“El verdadero propósito de la novela es plasmar un tema social, completamente ajeno a las circunstancias en que ha muerto una mujer”⁶²

Sin embargo, al margen de este “realismo testimonial” donde lo policíaco todavía no brilla con luz propia, hay que esperar a la década de los 70 para que se produzca la gran eclosión. Para Valles Calatrava, el auge del relato criminal y los

⁶⁰ Op. cit., pág. 166.

⁶¹ MARTÍNEZ CACHERO, J.M. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986, pág. 173.

⁶² GIL CASADO, P. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990,., pág. 256.

cambios que en ella se han producido con respecto a la escasa narrativa anterior de esta clase son producto de diversos factores:

- La realidad socioeconómica y política del fin de la dictadura.
- La dignificación de la novela criminal en general, y negra en particular, por la clase intelectual.
- La enorme influencia que ha tenido sobre los actuales practicantes españoles del género la visión de la cinematografía negra americana.
- Los intentos de potenciación del género criminal español que han contribuido a su presente situación: premios, revistas y colecciones especializadas. En este sentido destacar el premio literario y la colección de la editorial Sedmay “Círculo del Crimen”, la también colecciones “Novela Negra” de la editorial Bruguera, “Etiqueta negra” de Júcar y “Cosecha Roja” de Ediciones B. Igualmente destacar revistas especializadas como *Calibre* 38, *Gimlet*, *Detective Story* o *Dick Tracy*.⁶³

Así pues, con la transición – como paralelo histórico de crisis social a los años veinte y treinta norteamericanos- un público culto, que no ha leído antes novela policíaca enigma, se interesa por los clásicos de la novela negra e, igualmente, autores como Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza se convierten en los primeros en aprovechar este subgénero para plasmar la realidad social y obsesiones particulares. En palabras de Colmeiro:

“La novela policíaca negra en España surge como una respuesta a las particulares condiciones sociales y culturales de la época y a la problemática moral que dichas condiciones plantean; se ven reflejadas en ellas los problemas más acuciantes de la sociedad contemporánea, las contradicciones del sistema y del individuo.”⁶⁴

⁶³ VALLES CALATRAVA, J.R. *La novela criminal española*., Univ. de Granada, 1991, págs. 108 y ss.

⁶⁴ COLMEIRO, J. F. *La novela policíaca española. Teoría e Historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, pág. 213.

Por tanto, no será hasta la muerte del dictador en 1975 cuando el auge de la novela negra sea imparable tanto entre el público lector como entre autores como Vázquez Montalbán, Andreu Martín; Juan Madrid. Estos tres escritores serán los que en mayor medida seguirán las pautas señaladas por Hammett y Chandler.

Sin embargo, y abundando todavía en el denominado “desencanto”, es necesario hacer mención a la conexión que existe para muchos autores entre este auge de la novela negra y no ya la muerte del dictador español y la llegada de la democracia sino, avanzando un poco más, la desazón que se adueña de muchos tras comprobar que los añorados cambios no se producen a pesar de estar ya instalados en un régimen de libertades.

Algunos autores, Vilarós, por ejemplo⁶⁵, hablan del renombrado desencanto refiriéndose a la decepción de no ver cumplidas, a partir de la entrada en el gobierno del Partido Socialista Obrero Español, muchas de las ilusiones depositadas una vez que dejara de existir el dictador.

Se convierte entonces la novela policíaca en un vehículo transmisor de ese pesimismo ante la desesperanza de un giro social. Una novela policíaca que –según Porter- nace en cuanto a su vertiente “negra” con grandes dosis de una realidad urbana escéptica:

“The hard-boiled detective novel is the voice of a new urban populism, it is a populism without much optimism”⁶⁶

Nos encontramos por tanto ante autores que se van a servir de lo policíaco para, a través del detective, sacar fuera el descorazonamiento, la impotencia y la nostalgia de la que han sido tomados prisioneros.

Para Resina, en este contexto:

⁶⁵ VILARÓS, M. “Los monos del desencanto español” en *Modern Language Notes* nº 109 (1994), págs. 217-235

⁶⁶ Op. cit., pág. 187.

“Incluso el desvío formal respecto de los modelos del género, desvío que se observa en las novelas escritas en este período, se explica fácilmente en función del desencanto”,⁶⁷

De ahí que se deba de tener en cuenta este aspecto a la hora de estudiar la posible influencia del “desencanto” en la obra de Muñoz Molina. De entrada, Muñoz Molina cumple las condiciones previas para ser un desencantado. Como ya se ha apuntado, su forma de entender la literatura como algo útil y, por tanto, vehículo de crítica social, su talante escéptico y su gran admiración por lo policíaco le convierten en un escritor propicio para que, en el entorno histórico vivido presencialmente por él de la transición y la llegada del Partido Socialista, transmita su desazón a través de una narrativa policíaca inundada del aire desilusionante que agobia al autor.

De hecho, en el artículo *Los detectives* coincidirá con la crítica en cuanto a la interconexión entre el momento socio-político vivido en España y el auge de la producción policíaca:

“No es casual que el éxito de los detectives americanos en España coincidiera casi exactamente con la declinación de los entusiasmos políticos”.⁶⁸

Todo lo anterior ha llevado a algunos autores a incluir en la nómina de la narrativa del desencanto a Muñoz Molina. Quizás sea Rich el que estudia toda la obra del autor jiennense haciendo continuamente más hincapié en aplicar esta óptica a toda su producción literaria.

Sin embargo, me parecería interesante contar con la propia opinión del escritor, no ya en cuanto a unas circunstancias históricas que nadie pone en duda, sino en cuanto a la importancia y a la influencia que él mismo le otorgaba en su obra al fenómeno del desencanto. La primera observación fue negar el exagerado papel que, a su juicio, otorga Rich a la presencia del desencanto en su obra.

⁶⁷ RESINA, J.R. *El cadáver en la cocina : la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 59-60.

⁶⁸ MUÑOZ MOLINA, A. “Los detectives” en *El País* de 12 de junio de 1992, pág. 42.

A continuación, comentó la presencia del desencanto, más que en su obra, en su propia vida:

“Eso del desencanto es muy fácil, es como el desencanto del adolescente que tiene muchos sueños y que llega a la vida adulta, la vida adulta no existe sin darte cuenta de que esos sueños son incompetentes y no pasa nada por salirte de ellos, por instalarte en lo real. Yo estoy muy contento de que muchas de mis ilusiones de los años setenta fracasaran, porque si hubieran triunfado, ahora estaríamos en Corea del Norte”⁶⁹

Muñoz Molina, como muchos de sus compañeros estudiantes en la universidad tardofranquista, soñaron con utopías vinculadas a pensamientos marxistas que, años después, se desvanecerían con una realidad española distinta y con una modificación del pensamiento personal de cada uno. De esta forma, nuestro autor no sigue sufriendo por ilusiones fracasadas, todo lo contrario, hasta ve la vertiente positiva de ese fracaso. Por tanto, si tenemos en cuenta la opinión del autor, es necesario medir las posibles influencias del desencanto en su obra. Esto no significa negar un escepticismo pesimista y una crítica social que están presentes por muchos rincones, simplemente se hace necesario no enfocar esta desazón y este testimonio desde posturas de un desencanto más genuino y radical, del que el autor no se siente partícipe. En resumen, se puede hablar de desencanto en Muñoz Molina si lo insertamos en un proceso natural y vital en el que se van superando etapas que engloban maneras de pensar, motivaciones políticas e inquietudes sentimentales, sin que ello suponga una tristeza existencial en el autor, y sin que ello elimine ciertas gotas de nostalgia hacia el pasado, de espíritu crítico hacia el presente y de esperanza ante el futuro.

⁶⁹ Ver Apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

1.3. Max Aub, el “teatro policíaco” y la idea del personaje perseguido.

No cabe duda de la enorme influencia que ejerce Max Aub sobre el novelista español. La mejor y más conocida prueba de ello es que este último convierte al primero en protagonista único del discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 16 de junio de 1996. En este homenaje incondicional al autor exiliado a raíz de la Guerra Civil, Muñoz Molina nos dirá:

“Uno busca maestros, pero también busca héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía. Yo tuve la suerte de encontrarme enseguida con Max Aub”.⁷⁰

Dentro de la producción de este autor, sus obras teatrales calarán hondo en un Muñoz Molina lector soñador y adolescente:

“Recuerdo el hallazgo de algunas de sus obras teatrales, en los tiempos en que yo pensaba que el teatro iba a ser mi romántica dedicación como escritor. En esa edad, una novela, una pieza teatral o un libro de poemas pueden arrasarnos como un mal amor: a mí la lectura de *Morir por cerrar los ojos* me daba a los diecisiete años una noción abrumadora de los apocalipsis de este siglo, y añadía a la cruda percepción de la angustia para la que tan dotado está uno a esa edad una conciencia muy precisa del devenir histórico en el que se inscriben los azares de las vidas humanas”.⁷¹

De todo lo anterior es posible inferir una cadena en la que la propia biografía ideológica de Max Aub tiene claro reflejo en su obra teatral; y es esta simbiosis de vida y obra la que va a influir en gran medida en las ideas de un Muñoz Molina que dejará el teatro y se centrará en la producción novelística.

⁷⁰ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 99.

⁷¹ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 100.

La hipótesis que me atrevo a plantear, a partir de esta premisa encadenada, es la posibilidad de que el teatro de Aub contenga elementos propios del género policíaco que posteriormente hayan servido de base en la narrativa con este tipo de influencias de Muñoz Molina.

La policía y los crímenes están presentes en muchas piezas teatrales de Aub. La primera obra de su “Teatro completo” se titula *Crímen*; en ella un marido mata al supuesto amante de su mujer. En *El desconfiado prodigioso*, el protagonista cree haber matado a su mujer y al hipotético cómplice. En *La vida conyugal*, la esposa de un intelectual se confiesa autora del asesinato de un confidente de la policía.

El propio autor, a la hora de hacer la división de su *Teatro completo*, agrupará tres obras bajo el subtítulo de *Teatro policíaco: Un anarquista, Los excelentes varones y Así fue*. Basándose en hechos ciertos, Aub nos retrata situaciones en las que las detenciones policiales y las situaciones límites sirven de excusa para reflexionar sobre la condición humana. De esta forma, en la primera obra, un anarquista confiará en un ratero, en su bondad, pero después este lo denunciará para cobrar la recompensa; en *Los excelentes varones*, un secretario detendrá a su jefe después de haber matado a un inocente; en *Así fue*, la policía —el Estado— asesina a un abogado sindicalista inocente.

Desde luego, el teatro de Max Aub no tiene nada que ver con el teatro policíaco de enigma de Agatha Christie en *La ratonera*, por ejemplo, o con el llamado género negro tanto en su versión literaria como cinematográfica. En sus obras no hay ningún “misterio” que resolver ni ningún “detective” encargado de hacerlo. Hay crímenes y policías que detienen a los criminales o que se convierten a su vez en estos últimos, pero estamos ante simples pretextos para exponer teorías e ideologías. No existe ninguna obra del autor que pueda ser encuadrada en el género policíaco.

No obstante lo anterior, hay una idea, y al mismo tiempo un personaje que la encarna y representa, omnipresentes en la obra de Max Aub y en la obra de Muñoz Molina: el perseguido, el fugitivo. Este es el punto común en el que, por distintos caminos, desembocan los dos autores. Este es el reconocible testigo recogido por Muñoz Molina del Max Aub que es incluido en la lista de sus maestros.

El capitán Nemo del *Diario del Nautilus* y *El Robinson urbano* huyen de los demás, de la ciudad donde viven. En *Beatus Ille*, los dos personajes centrales, Jacinto Solana y Minaya, huyen porque son perseguidos por su ideología republicana y de izquierdas, algo parecido ocurrirá con los personajes de *Beltenebros*. Lucrecia y Santiago Biralbo son perseguidos por Morton y compañía. El narrador de *El dueño del secreto*, Lorencito Quesada, Manuel, el comisario... Su última novela, *Sefarad*, sin ir más lejos, es una galería de personajes sobre los que se ha iniciado una persecución por distintos motivos. Todos huyen de algo porque se sienten fugitivos, perseguidos por la dictadura, por las fuerzas del mal, por los terroristas, por el mundo cerrado de un pueblo rural.

Al igual ocurre en el teatro de Aub, marcado sin duda alguna por la propia experiencia del autor. Judíos, anarquistas, izquierdistas, abogados laboristas, desterrados, exiliados... Todos tienen que huir porque son perseguidos. En palabras del estudioso de la obra de Aub, Jose Monleón, refiriéndose al teatro policíaco:

“La unidad entre ellas viene dada por su común clima de persecución y de miedo, por la visión de una humanidad acosada, lo que, por otra parte, es una característica de la mayor parte del teatro de Aub. Si nos fijamos en la obra de Aub, en efecto, advertiremos la reiterada presencia de personajes perturbadores, de fuerzas que interrumpen o violentan el que pudiéramos considerar curso natural de la existencia. El teatro de Aub es en este aspecto un documento sobre nuestra era zoológica, sobre la lucha permanente del hombre contra el hombre”⁷².

Podemos decir que los dos autores inundan su obra con este miedo a ser perseguido y con la huida que trae consigo. Aub va a mostrar este pensamiento reiterado a través de la desnudez de su teatro; posteriormente, Muñoz Molina se va a servir del escenario y los recursos del género policíaco para transmitir la tensión, la violencia y el suspense que genera el hecho de que el perseguido pueda ser cazado. En otras palabras, la idea de “el perseguido” será una semilla germinada en Muñoz

⁷² MONLEÓN, J. *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971, pág. 102.

Molina que se abonará con la lectura y la pasión por Max Aub, para luego crecer y poder recoger la cosecha gracias, entre otros aspectos, a técnicas, enfoques y prismas propios del género policíaco.

Cosa distinta es la preocupación por los aspectos más morales y éticos. Si bien en la obra de los dos escritores está muy presente la aspiración y la legitimidad de cualquier ser humano por alcanzar una justicia ideal e utópica, tanto en lo social como en lo individual, este es un tema tan universal que obliga a ser cautos y a no establecer una conexión exagerada entre los dos autores. Así lo entiende también el propio Muñoz Molina, quien, sin negar la gran e inequívoca influencia de Aub, más bien une la preocupación por lo moral y con lo justo con una profunda conciencia histórica:

“Eso está en la literatura en general. Quizá si influye que yo, por mi formación, soy historiador, y leo más libros de historia que novelas, generalmente: eso hace que los personajes sobre los que escribo se encuentran dentro de situaciones históricas, por ejemplo en *El dueño del secreto* se da una coincidencia entre una situación histórica y unas peripecias personales. Yo creo que la novela trata y ha tratado siempre sobre las cuestiones morales y sentimentales”⁷³

En cualquier caso, la manera de ver la humanidad de Aub es una visión que calará hondo en Muñoz Molina, de ahí que haya rastro por todos los rincones de su narrativa. Como prueba, me remito una vez más a sus propias palabras:

“No sé si esos libros serán alguna vez tan leídos como merecen, o si ese teatro espléndido tendrá la oportunidad de llegar a los escenarios, y más aún de atraer la atención tan distraída de los espectadores de hoy: el teatro escrito, bien lo sabía Max Aub, es la partitura de una música que sólo existirá de verdad al ser interpretada y escuchada. De lo que no cabe la

⁷³ Ver apéndice: Entrevista con A. Muñoz Molina.

menor duda es de la perduración y la clarividencia de su literatura”⁷⁴.

1.4. Muñoz Molina como cinéfilo.

El cine negro surge en los grandes estudios norteamericanos alrededor de la década de los años treinta. Al igual que ocurre con la *roman noir*, el término de cine negro se acuña en Francia en 1946: para los norteamericanos sería el cine de gánsteres y estaría dentro del término más genérico de *thriller* o cine de suspense. Así pues, antes de nada, se hace necesario partir de una definición de cine negro que nos sirva de referencia. Acudiremos para ello a Antonio Santamarina, quien define cine negro como:

“Aquellas películas que giran alrededor de temas criminales, o de la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley y con un fuerte contenido expresionista en la estilizada formalización visual de sus imágenes. Películas que ofrecen, desde la ambigüedad en la que se instalan sus contenidos, un retrato metafórico, y en presente, de los males que aquejan a la sociedad norteamericana de la época en la que sus títulos se asoman a la pantalla”⁷⁵.

Si comparamos esta definición con algunas ya reseñadas con respecto a la novela policíaca negra, se puede comprobar la gran similitud. De esta forma, y si tenemos en cuenta que algunos escritores tan relevantes como Faulkner o Chandler terminarán compaginando su creación literaria con la labor de guionista de películas de este género, no es difícil inferir que existe una importante interconexión entre estas dos vertientes artísticas; ambas parten, además, de contenidos temáticos muy semejantes y las dos comparten un fuerte contenido de denuncia social.

No es mi propósito entrar en el debate teórico de las relaciones entre cine y literatura. Quizás lo más acertado sea partir de una interrelación entre ambos, mucho

⁷⁴ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 138.

más acusada si cabe en el caso de la novela negra y del cine negro debido a su concepto y a su coexistencia temporal. El propio Francisco Ayala, uno de los primeros en hacer indagaciones en las relaciones entre las dos manifestaciones artísticas, nos hace poner sabiamente las cosas en su sitio:

"Se insiste demasiado en que la técnica del cine, su modo de captar la realidad, ha influido sobre la novelística más reciente. No hay que negarlo, mas tampoco se exagere su influencia. Podría con igual derecho afirmarse, a la inversa, que el cine aprende sus mejores técnicas de la gran novela: aunque, en verdad, tal vez no haya sino coincidencia en el descubrimiento de soluciones artísticas por ambos caminos"⁷⁶

Al margen de estas discusiones doctrinales, mi interés se centra en las posibles influencias del cine negro en la obra de Muñoz Molina en cuanto a intertextualidad, recursos técnicos y definición de personajes, no así las posibles relaciones entre las novelas de este autor y las adaptaciones cinematográficas que de ellas se han hecho. Sin embargo, antes se hace necesario describir el contexto histórico-cultural español del que es hijo también este autor y sin el que es difícil entender la ósmosis que se produce entre este último y las películas de cine negro.

En sus orígenes, el cine se encuentra con un profundo rechazo por parte de los escritores. La generación del 98, con Unamuno y Baroja a la cabeza, ningunea y casi desprecia cualquier acercamiento al cine como fenómeno artístico. En comparación con otros países, una de las más importantes estudiosas de las relaciones entre cine y literatura, Carmen Peña-Ardid, afirma:

"El acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente hablando, en unos dominios culturales -Francia, Italia, EE.UU.- que en otros como España"⁷⁷

⁷⁵ SANTAMARINA, A. *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 12-13.

⁷⁶ AYALA, F. *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 87-88.

⁷⁷ PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 38.

Sin embargo, frente a estas suspicacias y fluctuaciones, en nuestro caso en particular, como ya se ha adelantado, la recepción del cine negro por parte de los escritores españoles fue más importante y anterior que las propias novelas policíacas negras. En este sentido, la crítica española, con los ya citados Colmeiro y Valles Calatrava a la cabeza, coinciden, por un lado, en la estrecha relación que existe entre novela negra y cine negro y, por otro, en que precisamente la primera penetra muchas veces en los autores españoles a través del segundo. Dicho de otra forma: influyeron antes y con mucha más repercusión las películas de Huston, Welles, o Hawks, que las novelas de Hammet y Chandler en las que estaban basadas.

De ahí que sea muy importante recalcar, antes de adentrarnos en el Muñoz Molina cinéfilo y en las influencias del cine negro en su obra, las grandes similitudes conceptuales entre la novela policíaca negra y el cine negro, así como la vía de entrada que supuso este último en cuanto a la penetración de la temática policíaca en nuestro país antes de la llegada de la democracia.

Ya desde los primeros artículos escritos por este autor, su cinefilia se hace patente. Así, por ejemplo, en *Diario del Nautilus* aparecen múltiples referencias al mundo del cine: entre las que más nos interesan estarían actores de cine negro como Humphrey Bogart e Ingrid Bergman o Cary Grant, y directores como Alfred Hitchcock:

“Grace Kelly había pertenecido, como la dulce Ingrid Bergman, a ese linaje de rubias cándidas y frías y veladamente sabias que dio al cine la mirada de Alfred Hitchcock, oculta, como su inteligencia, tras la pupila redonda y el ojo de cristal de una cámara espía”⁷⁸

Este director, considerado *el mago del suspense* –no olvidemos que el suspense es la esencia del *thriller*, presente en toda novela policíaca en mayor o menor medida- es una constante guía para Muñoz Molina. En su artículo *Fábula de*

⁷⁸ MUÑOZ MOLINA, A. “Play it again, Julio” en *Diario del Nautilus...*, pág. 13.

*la pupila del arquero*⁷⁹ pone como ejemplo de magistral elipsis de un asesinato la película *Frenesí*, de Alfred Hitchcock. Igualmente llegará a defenderlo de los ataques de dos autores policíacos como son Chandler y Greene, comparándolo con el mismísimo Borges:

“Era un cineasta apasionado por el cine, en la misma medida en que Borges era un escritor cuyo principal asunto era la literatura; pero, igual que Borges, Hitchcock llega a ser insuperable cuando se deja arrastrar por un arrebatado escondido de pasión terrenal”.⁸⁰

De esta forma, Muñoz Molina incluye a este cineasta entre los genios que nacieron en 1899⁸¹ o entre los que perviven en su memoria a pesar de su evolución de pensamiento en cuanto al arte⁸².

Si Hitchcock es uno de sus cineastas preferidos, *Casablanca* es, sin duda, una de sus películas más citadas en su faceta de ensayista y articulista. Para Muñoz Molina, más que ante una película, estamos ante el mito de toda una generación; símbolo que engloba a los personajes y a la propia ciudad que sirve de escenario:

“Como hemos visto tantas veces tantas veces a Humphrey Bogart y a Ingrid Bergman diciéndose adiós en el blanco y negro de un aeropuerto invernal, en cada viaje descubrimos a alguien que no volverá nunca más a *Casablanca*, ciudad que casi nadie ha visitado, pero por la que todo el mundo se muere de nostalgia”⁸³

La actriz Ingrid Bergman se convierte en esta forma, junto con la Rita Hayworth de *Gilda*⁸⁴, en el icono femenino con categoría de amor imposible. Muñoz Molina se llega a lamentar de que el guionista de *Casablanca* la obligara a coger el

⁷⁹ *ABC literario* del 24 de octubre de 1987, pág. XI.

⁸⁰ MUÑOZ MOLINA, A. “Un visionario” en *Revista de Canal +* de julio de 1999, pág. 10.

⁸¹ MUÑOZ MOLINA, A. “Generación del 99” en *La vida por delante...*, pág. 142.

⁸² MUÑOZ MOLINA, A. “Descrédito del cine” en *El País* de 1 de abril de 1991, pág. 10.

⁸³ MUÑOZ MOLINA, A. “Teoría del adiós” en *Las apariencias...*, pág. 42.

⁸⁴ Ya aparece citada en el primer artículo de su primera recopilación: “Escuela de Robinsones” en *El Robinson urbano...*, pág. 16.

avión con destino a Lisboa para volver con su marido⁸⁵. Incluso llega a escribir un artículo con tintes casi elegíacos por la muerte de esta actriz; su título no puede ser más expresivo: *Otoño sin Ingrid*⁸⁶.

Por otra parte, en su artículo *Adán y Ava* nos habla de la Eva como mujer atrayente y destructora de hombres. Muñoz Molina considera que este mito ha estado presente en todos los tiempos y en todas las artes; pero en el siglo XX ha sido en el cine donde ha brillado con más fuerza:

“Ningún otro arte ha exaltado como el cine su lejanía y su proximidad ni ha celebrado tan obsesivamente su belleza. Eva se ha multiplicado en rostros y nombres como los de Greta Garbo, Ingrid Bergman, Rita Hayworth o en Ava Gardner”⁸⁷.

Hay que destacar que, salvo la primera, las tres restantes forman parte del elenco de actrices de la época dorada del cine negro norteamericano. Es más, el ejemplo que pone el autor es el de una película de cine negro, *Forajidos*, de Robert Siodmark. En ella, los hombros desnudos, el perfil y la pesada melena negra de Ava Gardner representan la última Eva del cine; su sonrisa diabólica de estatua antigua, su soledad enigmática y amante de la ginebra, de los bares nocturnos, de los gánsters. Las conexiones con otros epígrafes temáticos son inevitables, todos se unen conformando el territorio de ficción del autor; en este caso, a la *femme fatale* de las películas de cine negro, se une el de la soledad y la noche: el de una Eva que atrae a hombres “que caminan por las ciudades y entran en los cines con el desasosiego del último Adán”.

Y es que el autor jiennense es un amante del cine en general, y del cine negro en particular. Un tipo de cine que influye tanto en este autor que llega un punto en el que aplica sus parámetros a la realidad más cercana y, después, en una vuelta de tuerca más de la fusión entre realidad y ficción, su amigo sirve de modelo para los personajes secundarios de *El invierno en Lisboa*:

⁸⁵ MUÑOZ MOLINA, A. “Sospecha de una trampa” en *Las apariencias...*, pág. 268.

⁸⁶ Recopilado en *El Robinson urbano...*, págs. 93-96.

⁸⁷ *ABC Literario* de 5 de noviembre de 1988, pág. XII.

“Yo veía instintivamente a este amigo mío con los rasgos de esos amigos que salen siempre en las mejores películas antiguas, camaradas lacónicos del protagonista que solían ser interpretados por secundarios magníficos.”⁸⁸

Y no sólo eso, nuestro autor llega a considerar que muchas personas reales actuaban imitando a sus héroes del cine negro:

“En los primeros años treinta no eran las películas sombrías de la Warner Bros las que imitaban el mundo del hampa: eran los gánsteres de la realidad los que imitaban a los actores de la Warner.”⁸⁹

Muñoz Molina se reconoce en este artículo tan adicto a este tipo de cine, que llega un momento, con el paso del tiempo, que también se ríe de una idolatría del cine negro que aleja al mitómano de la realidad:

“Hasta hace poco iba uno al cine como si fuera a misa, y había películas de precepto y cinefilias agudas que predisponían a la comunión diaria, y severos directores espirituales que imponían como edificación y penitencia novenarios de Bergman, de Bertolucci, de cine negro, de nuevo cinema coreano. Un santoral beato de detectives tristes, de boxeadores derribados, de gánsteres injustamente perseguidos, de mujeres fatales, de pistoleros misántropos, de fumadoras enigmáticas, de hacendosas rubias sin escrúpulos, nos trastornó de tal modo la inteligencia que cuando no estábamos en el cine o embobados en un sofá frente al televisor andábamos furtivamente por nuestra propia vida, parpadeando ante el desconcierto de la luz del día, con los hombros vencidos por una pesadumbre cinematográfica y la voluntad obnubilada por la épica casposa de los perdedores”⁹⁰

⁸⁸ *Pura alegría...*, pág. 46.

⁸⁹ MUÑOZ MOLINA, A. “El resplandor del forajido” en *La vida por delante...*, pág. 83.

⁹⁰ MUÑOZ MOLINA, A. “Descrédito del cine”..., pág. 11.

Y es que nunca podemos perder el horizonte, si se quiere realizar un buen análisis de su obra narrativa, de un Muñoz Molina que lleva su cinefilia hasta cotas que le hacen apartarse de la realidad, que le hacen “enfermar” de libros y películas. Recordemos la cita ya aludida de “no hay nada que me interese que esté fuera de los libros y las películas”. En *La cara del pasado* llegará a admitir que la visión del mundo y el ejercicio de construir la ficción, que es la base de todo escritor, está claramente infectado por la visión de tantas películas, y es así como hablará de:

“Nuestra imaginación, contaminada por el cine”⁹¹

En consecuencia, esta “contaminación cinematográfica”, reconocida y confesada por el propio autor, e incluyendo en ella al cine negro, deberá ser tomada muy en cuenta a la hora de hacer cualquier estudio de su obra narrativa.

⁹¹ MUÑOZ MOLINA, A. “La cara del pasado” en *Las apariencias...*, pág. 68.

2. Análisis de género de la narrativa de Muñoz Molina.

2.1. Muñoz Molina y la crítica de la novela policíaca española.

A la hora de repasar someramente los estudios críticos sobre la novela policíaca en España, surgen distintas visiones en torno al hecho de si es posible afirmar una novela policíaca española con entidad propia y que no tenga un carácter minoritario o meramente imitativo de los maestros anglosajones. Se podrían hacer tres grupos en cuanto a esta discusión planteada.

El primer lugar se podría hablar de los que niegan su existencia. Pese al contexto histórico de la transición, que sirve de escenario catalizador para el desarrollo de la narrativa policíaca entre autores españoles, algunos consideran que no podemos decir que existe una novela negra como tal. Precisamente, uno de los escritores que hemos citado como principal representante de la supuesta nómina de autores de novelas policíacas, Vázquez Montalbán, no puede ser más tajante:

“En cuanto a “La novela negra española” no existe. Hay buenos especialistas en el género, pero dos o tres granos no hacen granero”¹

No obstante, y sin modificar su postura, en el prólogo que hace al estudio de Valles Calatrava, Vázquez Montalbán matizará lo anterior en cuanto a que considera estéril la catalogación de autores policíacos españoles, por cuanto lo importante es:

“La lógica interna de la evolución de la novela criminal española hasta convertirse simplemente en novela española”²

¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. “No escribo novelas negras” en *Revista El Urogayo* 9-10 (1987), págs. 26-27.

² Op. cit., pág. 10.

Igualmente, Vázquez de Parga considera que no existe tal novela negra española, es un fenómeno que ha afectado a muy pocos y nunca ha llegado al gran público:

“Precisamente a causa del exagerado mimetismo, material y formal, distorsionado en este caso por la aplicación a una realidad determinada de parámetros correspondientes a otra distinta”³

Sin embargo, el propio autor no resta méritos a autores como Andreu Martín, Juan Madrid y Vázquez Montalbán, principalmente, en cuanto al esfuerzo por sacar del ostracismo al que había sido relegado este tipo de novelas.

Por el contrario, existe un segundo grupo de críticos que dan fe de la existencia de una novela policíaca española. Ya hemos citado las razones que a juicio de Valles Calatrava influyen a la hora de que aparezca y se desarrolle una novela policíaca española propia. Para este autor, no hay lugar a dudas:

“Aunque inicia su andadura a principios de este siglo (...) no conseguirá hasta mediados de los setenta una práctica autóctona de los modelos anglosajones y un desarrollo y especificidades propias.”⁴

Del mismo modo, Colmeiro también habla de una novela policíaca española e incluso dedica un capítulo entero a la novela policíaca negra española:

“La extensa nómina de autores nativos que se han adentrado en el género que se han adentrado en el género bien de modo ocasional, bien especializándose de manera exclusiva en él, junto con la existencia de una sustancial producción y de unos canales de difusión de sus obras, permite hablar de un definitivo auge de este tipo de narrativa en España”⁵

³ Op cit. pág. 230.

⁴ Op. cit., pág. 88.

⁵ Op. cit. pág. 222.

Un tercer grupo de autores hablan de la existencia de la novela policíaca española, pero con tantos contaminantes ajenos al género propio que hacen que su desarrollo en España la convierta en una novela policíaca mestiza.

De esta forma, Isabel de Castro y Lucía Montejo desdota a la novela policíaca española de las características genuinas de los clásicos anglosajones; prefieren hablar de “costumbrismo policíaco” y lo consideran:

“La única corriente que lleva a cabo la función de ser la crónica del tiempo presente, una vez extinguido el realismo social, y cuando los narradores se han encaminado por los derroteros de la interioridad. La novela policíaca española se revela como algo más que una novela de entretenimiento: es una forma válida de referir la realidad contemporánea. (...) La actitud testimonial queda mitigada con la inserción de procedimientos humorísticos, la ironía, la parodia.”⁶

La novela policíaca española adultera las formas puras del género pero sigue conservando en cuanto al fondo su fuerte contenido crítico y testimonial. Así, para estas autoras:

“Nuestra novela policíaca no se manifiesta como un género puro; si una de las características de la narrativa moderna es la combinación indiferenciada de corrientes y elementos diversos, el caso del costumbrismo policíaco se revela como un paradigma de ello.”⁷

En la misma línea, para Samuel Amell se deforman las formas policíacas clásicas a través de resortes como la parodia o la ironía, pero mantienen su fondo de crítica social:

⁶ DE CASTRO GARCIA, M.I./MONTEJO GURRUCHAGA, L. *Tendencias y Procedimientos de la novela española actual*, Madrid, UNED, 1990, pág. 58.

⁷ Op. cit., pág. 60.

“La característica de esta novela negra española a la que me estoy refiriendo es el uso que hace de la estructura clásica del subgénero para poner de manifiesto, comúnmente con ironía, una denuncia de carácter socio-político de la sociedad actual española”⁸.

Así pues, nos vamos a encontrar con autores que utilizarán el subgénero de la novela negra –sus estructuras típicas, su objetividad, su temática y su expresión- para narrar la historia contemporánea de nuestro país; sin embargo, no intentan crear una escuela de novela negra española, no intentan imitar a los maestros norteamericanos, sino utilizar sus esquemas y sus artificios literarios para darle un giro irónico, paródico o misceláneo a la trama descrita. Es el caso de Eduardo Mendoza, en novelas suyas como *La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta embrujada* y *El Laberinto de las aceitunas*, en las que se ve clara la influencia de autores como Hammett, Chandler o Westlake.

Entre este grupo de escritores habrá algunos que se limiten tan sólo a “tomar prestado” la recreación de un ambiente arquetípico de novela negra como escenario de su narración; es el caso de *Un día volveré* de Juan Marsé, *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero o *Crónica sentimental en rojo* de González Ledesma.

En este sentido, Mónica Walter nos habla de “topografías de una búsqueda de identidad” en autores como Eduardo Mendoza, que “siguió la mezcla paródica de elementos de la novela policiaca política” en su primera novela *La verdad sobre el caso Savolta*:

“La óptica detectivesca aseguró, al mismo tiempo, una actitud de narrador sobrio, escéptico, panorámica respecto de los hechos narrados, permitiendo así una relación serena y bastante libre de saturación ideológica respecto a la historia”⁹

⁸ Art. cit., pág. 200.

⁹ WALTER, M. “La escritura transitiva” en *Abriendo caminos*, Barcelona, Lumen, 1994, pág. 24.

En cualquier caso, y al margen de si puede existir una “escuela española” de novela policíaca o no, lo que se puede ver claramente y sobre lo que existe una postura común es que nos podemos encontrar con dos grupos de escritores: mientras existe una serie de autores que siguen de forma clara los cánones establecidos por la “roman noir”, hay otros, por el contrario, que de forma más o menos tangencial utilizan los recursos y la temática de la novela policíaca, en especial la novela negra, como arquitectura primigenia donde desarrollar su narrativa y sin que ello suponga una renuncia a la denuncia social.

En definitiva, y después de la ya señalada rotundidad con la que Vázquez de Parga niega la existencia de la denominada novela negra española, resulta casi paradójico que si no se puede hablar de ella, mucho menos podríamos incluir a Muñoz Molina en una novela negra que no existe. Sin embargo, dentro del repaso a la nómina de autores estudiados por Vázquez de Parga, sí está incluido el autor de *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Los misterios de Madrid* entre los que abordan el género policíaco sólo de modo parcial e:

“Incidieron tangencialmente en sus coordenadas temáticas o estructurales, sin llegar a introducirse plenamente en él”¹⁰

En términos parecidos, e incluyendo las mismas novelas, se expresa Ángeles Encinar en su edición de relatos policíacos. En este caso, Muñoz Molina, con estas tres novelas estaría en la nómina de los que:

“Si bien no han tenido dedicación exclusiva dentro del género, sí han publicado una o varias novelas inmersas en él, de una forma directa o bien mediante la utilización de personajes, situaciones o recursos de la novela policíaca”¹¹.

¹⁰ Op. cit., pág. 224.

¹¹ ENCINAR, A. (ED.) Historias de detectives, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 16.

Es reseñable que pese a ser la primera novela del autor, y pese a que contiene indudables elementos prestados del género policíaco, ninguno de los dos incluya *Beatus Ille*.

Peor aún, en la lista más nutrida y en la más exhaustiva, en los más de doscientos títulos censados por el profesor Valles Calatrava, no aparece ninguna novela de Muñoz Molina, ni siquiera en los apéndices de actualización de novelas publicadas posteriores a 1990. Este hecho llama la atención, ya que estamos ante una relación sistematizada de todo lo publicado por autores españoles y que este autor considera “policíaco”; esto quiere decir que quedan excluidas obras que, a pesar de utilizar técnicas de este género, no son consideradas policíacas en puridad. Por poner un ejemplo que pueda resultar más clarificador: en la lista aparece Eduardo Mendoza con *El misterio de la cripta embrujada*, *Ensopegando en New-York* y *El laberinto de las aceitunas*; sin embargo, es llamativa la ausencia de la primera y más conocida, *La verdad sobre el caso Savolta*, que utiliza lo policíaco de modo paródico e irónico.

Igualmente, Maria del Mar Langa habla de una novela española:

“Puramente policíaca y la que usa la investigación como medio para plantear el tema”¹²

La autora incluye a Muñoz Molina dentro de la nómina de autores que no son puramente policíacos.

Por su parte, Colmeiro habla de tres grupos de escritores:

“Por una parte, un número reducido de autores especializados y fieles al género; por otra parte, ciertos escritores que ocasionalmente se han acercado al género como experimento narrativo o mero divertimento novelístico y, por último, otros autores cuyas obras, sin tratarse de verdaderas novelas policíacas negras, han incorporado determinados elementos del género”.¹³

¹² LANGA PIZARRO, M. M. *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999)*. *Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, 2000, pág. 81.

¹³ Op. cit., pág. 223.

Muñoz Molina estaría entre estos últimos con *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, pero más relacionado con el cine negro –y con la novela de espionaje en el caso de la segunda– que con la novela policíaca propiamente. Hay que tener en cuenta que en el momento de hacer esta clasificación todavía no ha sido editado *Plenilunio*.

Así pues, hay un acuerdo, más o menos generalizado, a la hora de encuadrar el caso de Antonio Muñoz Molina: no es autor policíaco especializado; no obstante, el hecho de que no podamos calificar estas novelas como nítidamente pertenecientes al subgénero policíaco negro no puede conducirnos al engaño de desdeñar de un plumazo la indeleble huella que han dejado en ellas los autores norteamericanos. Una influencia que, como explica perfectamente Samuel Amell, se manifiesta en dos sentidos:

“Por una parte el uso por los novelistas españoles de las técnicas introducidas y perfeccionadas por Dashiell Hammett y Raymond Chandler; y por otra, y más importante, la aceptación de la nueva visión del mundo que los autores de la escuela americana nos presentan. Lo último es lo que ha atraído a nuestros jóvenes novelistas que han aplicado este nuevo enfoque de la sociedad a unas circunstancias típicamente españolas”¹⁴

Estas técnicas narrativas y una visión de la sociedad escéptica, pero sin renunciar a una cierta dosis de heroísmo, son las dos fuentes de la que va a beber Muñoz Molina. Por ello, a la hora de ir dilucidando, conforme a los cánones que convencionalmente se han elegido, la narrativa de Muñoz Molina que se puede calificar de policíaca y la que no, nunca se puede perder el norte de la finalidad última de la novela negra. Ya se ha comentado el claro y casi exclusivo fin de entretenimiento que existía en la novela policíaca de enigma: su principal interés residía en despertar el interés del lector y hacer que pasara un rato exento de cualquier

¹⁴ AMELL, S. “La novela negra y los narradores españoles actuales” en *Revista de estudios hispánicos* 20.1 (1986), págs. 91-102.

tipo de aburrimiento mientras se descubría la clave del misterio. La novela negra no renuncia a entretener al lector, todo lo contrario: su acción trepidante, su narración objetiva y la ausencia de demasiadas complicaciones en la trama consiguen que el lector ni se duerma ni se pierda en un laberinto excesivamente complicado. Ahora bien, la finalidad de entretenimiento no es la principal y exclusiva: el verdadero objetivo del escritor es mostrar la sociedad de su tiempo, una sociedad que él considera decrepita y que no cesa de bañar con un barniz de pesimismo desconsolador. El escritor se aprovecha del aislamiento de su héroe-detective para reflejar en él su propio ostracismo. Es este concepto de fondo, junto a técnicas e instrumentos formales propios de esta narrativa, el que deberá estar omnipresente a la hora de recorrer los vericuetos de este subgénero y la impronta que deja en la obra de Muñoz Molina. En palabras de Chandler:

"In everything that can be called art there is a quality of redemption (...) the detective ... must be... a man of honor... He must be the best man in his world and a good enough man for any world"¹⁵

2.2. Narrativa breve de Muñoz Molina.

En los cuentos de este autor es posible detectar muchas de las que después serán notas características de sus novelas. De esta forma, también es posible seguir el rastro de lo policíaco en esta narrativa breve y plantearse igualmente si pueden ser calificados como tales o no.

El comienzo de la narrativa policíaca es un cuento corto: *Los crímenes de la calle Morgue* de Allan Poe –autor muy leído por Muñoz Molina- será el primero de una serie de relatos breves en los que se marcarán las pautas de lo que entendemos por género policíaco.

Algo parecido va a ocurrir con Conan Doyle: la mayoría de los casos resueltos por Sherlock Holmes son narraciones breves que después serán publicadas agrupadas

¹⁵ Op. cit., pág. 20

bajo un título genérico: *El regreso de Sherlock Holmes, Las aventuras de Sherlock Holmes...*

El esquema de todos ellos es el que ya se ha citado: desde un lenguaje formal cuidado y elegante, el detective consigue resolver un misterio por medios racionales.

Por esta razón, quizás resulte más revelador detenerse un poco más en el relato breve policíaco negro. En este caso, también los primeros pasos de lo que después sería la narrativa *negra* fueron a través de relatos cortos. De esta forma, el primer soporte a través del cual se desarrolló esta nueva tendencia lo conformaron las revistas de detectives que circulaban en los kioscos norteamericanos. Eran publicaciones muy baratas –*Pulp magazines*– y versaban sobre detectives o aventuras. De entre ellas, destacó muy especialmente, por sus innovaciones y sus selecciones escrupulosas, la revista *The Black Mask*, fundada por H.L. Mencken y George Jean Nathan en 1920. Esta revista tuvo mucho éxito y llegó a alcanzar una tirada de 250.000 ejemplares. Dentro de ella coexistían los relatos de enigma con otros donde se hablaba de la venta ilegal de alcohol en los tiempos de la *Prohibición*. En esta revista publicarían sus primeros relatos los que con el tiempo serían los auténticos padres de esta nueva fórmula de narración detectivesca: Carroll John Daly y Dashiell Hammet.

Al pasar a ser Joseph T. Shaw –más conocido como Cap Shaw– el editor de la revista en 1926, esta definitivamente se consolidará como la abanderada de la nueva fórmula narrativa, en palabras de María José Álvarez Maulín:

“Representa la pobreza distorsionada por la crueldad y la dureza que ella misma genera, hasta el punto de convertirse la tragedia en parodia. Al mismo tiempo, presenta la ambivalencia de la moral en Norteamérica de la postguerra y enfatiza la necesidad de establecer códigos personales de comportamiento en una época en que las instituciones civiles y religiosas no se encontraban ellas mismas en situación de ofrecer un modelo de conducta satisfactorio”¹⁶

¹⁶ Op. cit., pág. 95.

Shaw recogió la herencia de las novelas del salvaje oeste y convirtió al vaquero en detective, exigiendo a sus autores diversas reglas, que nos servirán de guía y modelo a seguir a la hora de aplicarlas a los relatos cortos de Muñoz Molina:

- Sencillez lingüística, temática y estructural: lenguaje coloquial
- Acción enérgica y vertiginosa.
- Personajes reales. Descripción de ellos a través de la acción para evitar el acercamiento no objetivo del escritor-narrador.

El detective *hard boiled* – tipo duro- nacerá en esta revista con Carroll John Daly: es un detective que intenta sobrevivir con el poco dinero que gana con su profesión; no es un idílico que quiere erradicar la injusticia del mundo, tan sólo quiere solitariamente mantener intacto su código de honor –como los caballeros andantes o los héroes de la frontera- y meter en la cárcel a los rufianes. Será la primera vez que se utilice la primera persona, característica de este subgénero, sin perder por ello la objetividad indiferente del narrador.

2.2.1. *Te golpearé sin cólera.*

En 1983 escribe, para el catálogo de una exposición de su amigo, el pintor Juan Vida, el relato *Te golpearé sin cólera*. El título es un verso de Baudelaire –otro solitario proscrito- y lo acompaña una cita de Borges de *El Aleph*. La trama no puede ser más policíaca: el protagonista es un detective contratado para encontrar a Jota Uve, el autor que firma unos cuadros obscenos que están apareciendo por todos lados y que incitan a la gente a romper con la rutina de sus vidas.

Es curioso y sintomático que en su primer relato aparezcan como personajes los dos escritores norteamericanos de novela negra más importantes, los que más lee y admira Muñoz Molina, los que hemos seguido como modelo para definir las líneas críticas del subgénero: Hammett y Chandler. No cabe duda de que Muñoz Molina, en un ejercicio de metaficción, rinde homenaje a estos dos escritores introduciéndolos como personajes.

Si se intenta hacer una aplicación de los cánones que exigía Shaw para los relatos cortos, el resultado podría ser el siguiente:

- Se puede decir que, a grandes rasgos, existe una sencillez lingüística, temática y estructural: abundan los diálogos con un lenguaje coloquial, lleno de ironía; las comparaciones son exageradas y poco refinadas (“tan acogedor como el retrete de un expreso nocturno, y no mucho más amplio”¹⁷). La narración es en primera persona por parte del detective-protagonista y es lineal en el tiempo.

- La acción es enérgica y vertiginosa: en cuestión de pocos días el detective protagonista recibe el encargo de encontrar a Jota Uve, va al Hell’s bar, encuentra la galería de Zoltan, después va a un apartamento, al whisky bar Mikerino’s y finalmente a la casa de Jota Uve. Hay personajes que mueren de forma violenta, pistolas, alcohol, noche y chivatos.

- Sin embargo, el relato abandona lo exigido por Shaw a la hora de tratar personajes y situaciones reales. Es aquí donde lo policíaco pierde su esencia: se parodia, se estira, se difumina y se hace derivar hacia los terrenos de lo absurdo. Ya desde el principio son totalmente inverosímiles las tremendas consecuencias que producen las pinturas obscenas de Jota Uve en quien las observa; no obstante, el héroe detective, lejos de devolver la situación a su estado natural –papel clásicamente asignado–, no hace sino caer también en el embrujo psicotrópico y terminar diciendo:

“Paso a paso va abriéndose ante mí la certeza de haber caído en una trampa. La misma trampa en que cayeron los hombres que encontraron el paraíso o la selva en los ascensores y no pudieron escapar a su maleficio. Jota Uve o Juan Vida envenenó de espejismos a toda una ciudad y huyó luego en un carguero hacia las islas del Caribe para no sucumbir, también él, al laberinto que había tejido con su pintura”(pág. 48)

Y es que este cuento no es más que un anticipo, exageradamente paródico y simplista, de muchos de los elementos que le van a interesar a Muñoz Molina y que van a quedar plasmados en sus novelas posteriores.

¹⁷ MUÑOZ MOLINA, A. *Te golpearé sin cólera y otros cuentos*, Madrid, CESISA, 1991, pág 31.

Morales Cuesta resume perfectamente las notas principales de este cuento que, revistiéndose de lo policíaco, se ríe de esto último:

“Se trata, por tanto, de una extraña historia detectivesca que nos muestra a un AMM (Muñoz Molina) ya interesado por el típico mundo del cine negro, del bourbon, de las sorpresas y de las luces de neón, en un intento de homenajear y al mismo tiempo parodiar el género de la novela policíaca; un relato conscientemente tópico, ingenuo y exagerado”¹⁸

2.2.2. *El hombre sombra.*

En 1983, escribe (se publicará en *Nada del otro mundo*, 1993) el relato titulado *El hombre sombra*. En él, el protagonista persigue una mujer ideal, más fantástica que real, razón por la que Rich pondrá este cuento como un claro exponente de la mezcla de la realidad y la ficción característica de Muñoz Molina¹⁹. Sin embargo, cuando el protagonista la encuentra huye de ella cobardemente.

Al contrario de lo ya planteado con el relato *Te golpearé sin cólera*, aquí ni siquiera nos atrevemos a plantear que podamos estar ante un cuento policíaco: ni el núcleo temático central ni otros aspectos formales nos llevan a ello; sin embargo, y al igual que ya ocurría con el anterior relato, *El hombre sombra* se convierte en un anticipo de los dos personajes principales de *El invierno en Lisboa*, y, en consecuencia, se convierte también en precursor de todas las influencias extraídas de los arquetipos del *detective* y la *mujer fatal*. De esta forma –resaltar que hasta tienen nombres parecidos– Santiago Pardo sería el precursor de Santiago Biralbo y Nélida sería la precursora, salvando las distancias, de la Lucrecia que tomaría forma en la ficción cuatro años más tarde. Al igual que Biralbo, Santiago Pardo es un personaje solitario y noctámbulo que juega a detective:

“Y de tanto mirarse y andar solo le acabó sucediendo, como ya era su costumbre, que se imaginaba vivir dentro de una

¹⁸ Op. cit., pág. 25.

película de intriga, y que un espía o perseguidor del enemigo lo estaba siguiendo por la ciudad”²⁰

Este hecho es resaltado también por Morales Cuesta:

“Asistimos, a una de las primeras tentativas de AMM de crear, a su manera, un tipo de héroe onettiano, es decir, un personaje frágil que se deja llevar por un código invisible que le obliga a actuar sin lógica, atraído por un sueño que no consigue dominar”²¹.

Al igual que Lucrecia, Nélida adopta la forma de una mujer salida de una película de cine negro:

“Una mujer de peluca rubia y labios muy pintados lo miró un instante desde la barra de una cafetería, y Santiago Pardo sospechó que era ella”(pág. 75)

“La voz de Nélida le encendía el deseo de su cuerpo invisible”(pág. 77)

Nélida es buscada por todas las calles y plazas, de noche, o entre la lluvia al igual que Lucrecia:

“Y luego andaba por la ciudad buscando unos ojos como aquellos en los rostros de todas las mujeres” (pág. 78)

¹⁹ Op. cit., pág. 75.

²⁰ MUÑOZ MOLINA, A. “El hombre sombra” en *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 75.

²¹ Op. cit., pág. 25.

Nos encontramos, y esto es lo que más nos interesa de cara a dilucidar la pertenencia a un género de este cuento, ante un ensayo de la novela de aprendizaje o de formación –*Bildungsroman*–, ante un relato de educación sentimental en el que el protagonista se enamora enfermizamente de una mujer que no existe y que en el momento en que se convierte en realidad, produce tanto pavor y miedo en él que huye cobardemente.

2.2.3. *La colina de los sacrificios.*

En este relato, todo apunta en un principio a que nos encontramos ante una narración típicamente policíaca:

- Pivota en torno a dos personajes imprescindibles en cualquier relato de este género: un inspector de policía y un criminal.
- Los diálogos son constantes y fluidos –la mayor parte del relato se centra en el interrogatorio que el inspector realiza al marido sospechoso de haber matado a su esposa con un hachazo en la cabeza.
- La forma de narrar es sencilla y directa.
- No estamos ante un relato *whodunit* puesto que todo apunta a un único sospechoso, el marido, sobre el que recaen todas las sospechas que van confirmando las pistas que se van encontrando. Como otros muchos casos en el género negro no hay que descubrir el quién sino el cómo y por qué asesinó el marido a su esposa.

Sin embargo, el final de la historia, la solución del enigma, nos aparta de lo que hasta ahora respetaba las convenciones del género: se descubre que el cráneo de mujer encontrado pertenece a una mujer sacrificada en esa colina hace quince siglos y no a la esposa del acusado. Muñoz Molina utiliza (al igual que en *La poseída*) el título del relato para anticipar la solución del misterio. Y es en este punto donde aparecen dudas impropias de un relato policíaco: ¿Ha matado realmente a la esposa? ¿Dónde está ella o su cadáver? ¿Por qué huyó de su casa dejando un hacha con restos de sangre? Lo único que sabemos al final es que el cráneo encontrado no es de su esposa, pero todo lo demás queda tan abierto que lo policíaco hace aguas, máxime si

el autor concluye con lo fantástico inmiscuyéndose en el realismo del que no se había desviado hasta ese momento. El inspector huye de la comisaría y, al parecer, de la solución racional del caso:

“Salió a la calle, donde ya era de día, y al entrar en un café se sintió a salvo de la noche pasada, ya irreal, tan lejana como el sueño de otro, como la sensación de haber matado y despertar en una celda”²²

Salvando esta duda final, podemos calificar este relato de policíaco y como un claro anticipo de lo que posteriormente será su novela *Plenilunio*, hasta tal punto esto último que hay fragmentos que se podrían intercalar perfectamente en la citada novela. Un ejemplo como muestra:

“Pero no tiene cara de asesino, pensó el inspector, recordando otras caras que había visto exactamente en la misma habitación y a la misma distancia, otras miradas inmunes al miedo y a la constricción que no eludían la suya, que la desafiaban” (pág.151)

2.2.4. *Nada del otro mundo.*

Este relato, que da título a un libro de cuentos, es el más largo de toda la producción de Muñoz Molina y casi se puede hablar más bien de una novela corta.

Al igual que ocurre en la novela *El dueño del secreto*, el protagonista, en primera persona, nos narra sus tiempos de estudiante –de vida un tanto bohemia-compartidos con Funes –tiene el mismo nombre que el cuento de Borges, *Funes el memorioso*-. De esta forma, se pueden establecer dos mitades bien diferenciadas en este cuento largo. Una primera se podría calificar como *Bildungsroman*: en ella el protagonista, con nostalgia, nos revive unas pasiones y unas inquietudes que considera superadas.

²² MUÑOZ MOLINA, A. “La colina de los sacrificios” en *Nada del otro mundo...*, pág 169.

Es en la segunda parte donde se atisba la presencia de lo policíaco. Con la llegada a lo que parece un pueblo fantasma, Pozanco, y los sucesivos y extraños detalles que le hacen sospechar al protagonista de que está a punto de caer en una trampa. Es en este punto donde el ambiente opresivo recuerda a las novelas de Chandler, más que de Hammet. Así opina también Morales Cuesta:

“El relato da una impresión excesiva de ingenuidad y se aprecian quizá demasiados ecos de otros autores, porque en él parecen mezclarse con cierta confusión los ambientes tensos y decadentes de las novelas de Hammett y los ambientes fantásticos y oníricos de las historias contadas por Poe, Borges, Bioy Casares y, sobre todo, Onetti, con quien coincide fundamentalmente en la descripción del paisaje y en la influencia que este ejerce en los protagonistas”²³

Pero todo se queda en una ambientación que, más que un crimen que descubrir, genera un suspense que termina en lo fantástico, ya que todos los miembros del pueblo están muertos y quieren atrapar al protagonista. No podemos hablar, por tanto, de un cuento policíaco; eso sí, comparte con este la tensión generada con la llegada al pueblo del protagonista, pero lo diferencia el fuerte componente irracional y casi terrorífico que hay sobre todo en su desenlace. Estaríamos ante un *thriller* que recuerda mucho, y casi se convierte en un homenaje, a la película *Con la muerte en los talones* de un Alfred Hitchcock ensalzado por Muñoz Molina.

2.2.5. La poseída.

En este cuento, Muñoz Molina nos retrata a un funcionario metódico y puntual que se enamora de una adolescente a la que observa en la cafetería donde desayuna y donde ella se encuentra con el que se supone que es su amante, mucho mayor que ella. De entrada, el relato no podría ser calificado de policíaco. Si aplicamos las normas de Shaw, nos encontramos con una narración muy estática en la

²³ Op. cit., pág. 106.

que todo va según el compás rutinario del tiempo dedicado a desayunar por parte de un funcionario; apenas existen los diálogos –solo se cruzan dos frases entre el protagonista, Marino, y el camarero del bar-; y no existe ningún crimen que resolver, ningún delincuente que perseguir hasta justamente al final, cuando la joven muere por sobredosis. Lo único que nos acercaría a los cánones de los relatos cortos de las novelas policíacas sería el enfoque realista que en todo momento inunda el relato.

A pesar de todo lo dicho, el autor también se sirve de esquemas narrativos típicos de la estética policíaca. Sin ir más lejos, en el propio título, el lector no entenderá muy bien por qué se titula *La poseída* hasta que concluya su lectura, y es que el autor quiere que el lector acompañe a Marino, el protagonista, en la propia indagación que este va realizando para ir descubriendo las claves en torno a la enfermiza adolescente y su relación con el hombre mucho más mayor.

En este sentido apuntan también las palabras de Rich:

"It should be noted that although *La poseída* is not a detective story, its title is also a clue for the extratextual reader, one which can only be understood retroactively: the girl is "possessed" not by love, but by her drug habit".²⁴

Marino se ha convertido, por tanto, en un detective gracias a la atracción que siente por la chica y gracias a su posición de observador privilegiado en sus desayunos aburridos. Nos encontramos de nuevo ante el personaje solitario, aburguesado, rutinario, y urbano que se va a repetir en la obra de Muñoz Molina, que tanto recuerda al inspector Maigret de Simenon o a los personajes de los cuentos de Onetti.

2.2.6. Borrador de una historia.

Como viene siendo norma habitual en los relatos cortos resaltados, este cuento se convierte en un mapa a escala donde se sitúan coordenadas propias de la narrativa

²⁴ Op. cit., pág. 71.

de Muñoz Molina, es una reducción paradigmática y simbólica de claves identificables de este autor.

Lo detectivesco está presente en todo el relato: un escritor de novelas policíacas, Blastsky, acaba transformando a un detective real, Blázquez, en un detective intrépido de película o de novela, Black Blake, hasta que los caminos de la realidad y la ficción, del detective y del escritor, terminan confluyendo.

¿Nos hallamos por tanto ante un cuento policíaco según los cánones que hemos establecido?

Para Morales Cuesta:

"En *Borrador de una historia* asistimos a una divertida parodia del género policíaco, con numerosas referencias cinematográficas"²⁵

Nadie puede poner en duda los continuos guiños del autor al cine en general:

"Un escritor, no como los de verdad, por que no los conoce, sino como los escritores de las películas"²⁶

Y al cine negro en particular:

"Un caso para Blake, desde luego: sólo el puede atreverse a descender a los clubes donde beben a medianoche los policías corruptos y a golpearles el estómago en un callejón hasta que vomiten el whisky que nunca pagan y digan dónde fue enterrado el atracador muerto cuando al amanecer lo sacaron clandestinamente de la comisaría" (pág.197).

No obstante lo anterior, la construcción de este cuento se escapa de la policíaca convencional:

²⁵ Op. cit., pág. 107.

²⁶ MUÑOZ MOLINA. A. "Borrador de una historia" en *Nada del otro mundo...* pág. 194.

- Los diálogos brillan por su ausencia; simplemente existe una acotación del encargo que hace la mujer al detective.
- La acción se queda en un mero intento, en la novela que quiere escribir Blastky, en los casos que van a ser llevados, bien sea por el detective real Blázquez, bien por el imaginario Black Blake.
- En el haber sí podemos anotar que desfilarán, figurada o realmente, todos los personajes arquetípicos de la novela policíaca y del cine negro: "gángsters heridos después de un atraco", "policías con bigote y corbata de nudo ancho", una "mujer fatal" de melena rubia a las que "en media hora Black Blake (el irresistible detective) ya la estaría besando".

No hay criminal que detener, no hay denuncia social, lo policíaco es un telón de fondo que permite jugar al escondite con la invención de los propios personajes. Todo el cuento en sí es el principio de varias historias, verosímiles o ficticias, que van a solaparse de tal forma que realidad y ficción coqueteen una con otra hasta anudarse en una sola moneda con dos caras fácilmente reversibles.

Volviendo de nuevo a Morales Cuesta:

"Aquí AMM vuelve a acertar con el final del relato, en el que la realidad ha roto la frágil tela que la separa de la fantasía y asistimos, sin traumas ni exageraciones, a la simbiosis producida entre el escritor y el detective"²⁷

O como comenta Rich, con respecto a este cuento:

"Reading and writing are here seen as activities that mirror each other, implying that every reader is also a writer, filling in the indeterminacies of a text by "authoring" what s/he reads"²⁸

²⁷ Op. cit., pág. 108.

²⁸ Op. cit., pág. 73.



En definitiva, tal y como se ha señalado al principio, *Borrador de una historia* es uno de los más clarividentes ejemplos de los juegos malabares entre lo que tiene una apariencia real y lo que es pura imaginación -tan ejercitados por el autor jiennense-; así como la exageración y deformación de personajes, situaciones y escenarios propios de lo policíaco con el único fin de servirse de ellos para que la metaficción se desborde por doquier desde un enfoque distanciado y paródico.

2.2.7. La gentileza de los desconocidos.

En este cuento se nos narra la relación entre un profesor retirado y acusado de corrupción de menores, Walberg, y un vendedor de enciclopedias charlatán, Quintana. Walberg descubrirá que su piso había sido antes ocupado por un desequilibrado que recortaba los labios a las mujeres de las revistas pornográficas y los pegaba en la pared.

A medida que avanza la narración, el relato se torna de barnices mucho más policíacos:

- Al principio los diálogos son casi *platónicos* entre un viejo filósofo sabio y un Quintana con muchas ganas de aprender. En la segunda mitad se vuelven más ágiles, más cortos: se consigue así lo que pretendía Shaw, una narración que genere acción y tensión.

- Hay una violencia casi morbosa que también es consustancial al relato policíaco negro: de un lado, se nos presentan los tarros de cristal con los labios arrancados a las mujeres asesinadas como “algo semejante a un par de babosas”²⁹; de otro es estremecedora la forma en que Quintana asesina a Walberg:

“Quién gimió largamente, con un tono desagradable y agudo, cuando la navaja se clavó en el vientre y subió desgarrando hacia el pecho y se detuvo en el esternón...”
(pág. 224).

²⁹ MUÑOZ MOLINA, A. “La gentileza de los desconocidos” en *Nada del otro mundo...*, pág. 215.

- Existe un misterio por resolver, el más clásico de todos: se trata de descubrir quién es el autor de los *asesinatos de los labios cortados*.

- Se puede asistir a un curioso intercambio de los papeles clásicos de detective y víctima. En el momento del planteamiento del enigma, el detective es Quintana, las víctimas son las mujeres y el propio Walberg, que está siendo utilizado, y, por último, el asesino es una incógnita. Posteriormente, Walberg pasa a ser el detective para, al final, volver a ser víctima de un asesino que ahora sí tiene nombre, Quintana. También en este cuento el título es una pista para descubrir el enigma, “la gentileza de los desconocidos” a la que se refiere Walberg no es otra que su propia muerte.

- Están presentes dos apuntes de crítica social que aparecerán también reflejados posteriormente en *Plenilunio*: el florecimiento de una prensa sensacionalista y sin mucha ética:

“Crímenes explotados con repugnante sensacionalismo por la televisión” (pág. 203)

Y la excesiva blandura del sistema judicial penal:

“Ahora entran por una puerta del juzgado y salen por la otra. Con que se haga el loco, lo dejan suelto” (pág. 214)

Si tenemos en cuenta todo lo anterior, nos encontramos ante un relato netamente policíaco, que participa tanto del clásico de enigma como del *pulp* y que añade una nota final *onettiana* cuando el joven amor de Walberg toca en su puerta justo después de morir asesinado.

2.2.8. Características comunes.

Así pues, después de haber repasado en cuanto a género algunos de los cuentos, se podrían considerar las siguientes características comunes:

- Hay una importante presencia de lo policíaco en el conjunto total de los cuentos de Muñoz Molina. Los siete cuentos que hemos analizado son una buena muestra del peso específico que tiene lo policíaco en este autor que se deja influir, que homenajea y que incluso cita a autores clásicos de las revistas *pulp* como Hammet y Chandler.

- Pese a lo que se acaba de afirmar, sólo uno – *La gentileza de los desconocidos*-, y con algún matiz, puede ser calificado como policíaco. El resto tiene una clara huella de lo policíaco en los diversos aspectos que hemos ido señalando, pero no llega a encuadrarse en los parámetros esenciales que hemos establecido en cuanto a género se refiere.

- Precisamente, la principal vía de agua que hace que no podamos mantener a flote la calificación genérica de policíaca es la aparición de ingredientes fantásticos que contaminan el realismo propio del género. La habitual mezcla de realidad y ficción, elevada en *Borrador de una historia* a puro juego de artificio y metaficción, distorsiona lo que en muchos casos arranca según los cánones tradicionales de los cuentos policiales. Relatos que además suelen concluir con una nota desconcertante y apartada de los exigidos mecanismos racionales de investigación.

- En muchos de ellos, se apuntan temas, personajes, opiniones, escenarios y ambientes relacionados con lo policíaco, que luego van a volver a reproducirse en las novelas de Muñoz Molina: algunas veces, tal y como hemos señalado, de forma prácticamente idéntica. Se puede decir así que muchos de los cuentos reseñados son, en la parcela temática y genérica en la que nos estamos deteniendo, auténticos tubos de ensayo de lo que posteriormente se va a abordar, a escala superior y más desarrollada, en la obra novelística.

- Muchos de los personajes que hemos señalado, y que se pueden encuadrar dentro de los arquetipos que hemos definido de lo policíaco (detective, víctima, criminal, mujer fatal) se pueden definir precisamente por su minucioso mimetismo a la hora de reproducir el modelo en que se basan. En *Borrador de una historia* o en *Te golpearé sin cólera*, por poner dos ejemplos, el autor muestra especial interés en hacer una copia exacta del detective clásico de las revistas *pulp*, o del gánster o la mujer fatal propias de estas publicaciones.

- Por último, también se puede destacar algo que tienen en común muchos de ellos y que refuerza su relación con lo policíaco: en el título del cuento está la clave de la solución del enigma. De esta forma, una vez concluida su lectura, descubrimos que una pista importante de la resolución de la historia estaba ya descrita desde el propio título del cuento, título que en un principio no relacionábamos muy bien con el desarrollo de la narración.

2.3. Novelas.

Lo importante será ahora delimitar con claridad las características del género. A través de los críticos que lo han estudiado podremos ir encontrando un campo común que nos irá perfilando estas fronteras:

En primer lugar, hay algunos autores, los menos, que hacen pivotar la definición en torno a la figura del héroe-detective. Así por ejemplo, para Haycraft es fundamental la existencia de un enigma pero, sobre todo, de un detective:

"The essential theme of the detective story is professional detection of crime (...) there could be no detective stories (and there were none) until there were detectives"³⁰

Para otros autores, en cambio, el elemento temático de una investigación que pretende desvelar un crimen sería la nota más definitoria.

³⁰ HAYCRAFT, H. *The art of the Mystery Story*, New York, Carroll and Graf Publishers, 1984, pág. 5.

En este sentido, ya hemos apuntado el carácter de “puzzle” y de “descubrimiento” señalado por Grella, básico tanto desde el punto de vista de la construcción del relato como desde el punto de vista de la metaficción.

Más completa es la definición de A. E. Murch:

“A tale in which the primary interest in the methodical discovery, by rational means, of the exact circumstances of a mysterious event or series of events”³¹.

Murch nos habla del descubrimiento del misterio por métodos racionales como característica básica, pero quizá omita la figura imprescindible del detective.

Gil Casado propone como novela del detectivismo:

“Aquella donde el personaje principal se dedica a resolver un enigma criminal, ya sea en forma de crimen perpetrado o de intento fracasado, con el propósito de aprehender al culpable, de establecer la inocencia del acusado, o de proteger al agredido”³²

Por su parte, el diccionario de la RAE ofrece la siguiente definición:

“**policíaco,ca o policiaco,ca.** Dícese de las obras literarias o cinematográficas cuyo tema es la búsqueda del culpable de un delito”³³

Como se puede ver, se hace hincapié en el eje central temático tanto de una novela como de una película: encontrar al malhechor; pero no se hace referencia al héroe-detective encargado de hacerlo

³¹ MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*, London, Peter Owen, 1958, pág. 11.

³² Op. cit, pág. 259.

³³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. Tomo II, pág. 1631.

José R. Valles Calatrava se ha convertido en una de las referencias ineludibles dentro del panorama nacional de cara al estudio de este género literario; así, en cuanto a la delimitación de este último, su argumentación se basa en las peculiaridades temáticas propias:

“El aspecto temático puede ser el principalmente válido para distinguir la novela criminal de la novela de aventuras, de ciencia-ficción, de terror y de espionaje; la arquitectura funcional del relato criminal, que exige un planteamiento del delito basado en un enfrentamiento entre justicia y crimen y sus representantes, sus reacciones ideológicas y la propia convención cultural y tradición literaria pueden deslindarla de las “causas célebres” y la novela de aventuras criminales”³⁴

Así pues, tanto la definición académica como la de Valles Calatrava inciden en esta distinción temática, si bien es importante reseñar la puntualización de este último en cuanto a tener en cuenta el contexto cultural desde el que parte el contenido argumental. Abundando en idénticas perspectivas a la ya señalada que confirman una misma línea dentro de la crítica nacional, Jose F. Colmeiro nos dirá:

“En esta discusión entendemos por novela policíaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado”³⁵

En resumen, Haycraft exige la existencia de un enigma y de un personaje encargado de desvelarlo para que podamos hablar de este género; Murch, la Real Academia, Valles Calatrava y Colmeiro se centran en la investigación y la lucha por descubrir la verdad sobre un delito; sin embargo, con estas definiciones más parciales, deberíamos considerar entonces como novela policíaca a *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco o a *Crimen y Castigo* de Dostoievsky.

³⁴Op. Cit., pág. 28.

³⁵Op. cit., pág. 55.

Por todo ello, me inclino a tomar como referente conceptual, de entre las múltiples definiciones que existen sobre el género policíaco, y que agrupa lo ya apuntado anteriormente, a la propugnada por el autor norteamericano Denis Porter³⁶. Para este autor, deben existir dos elementos fundamentales y diferenciadores:

- La existencia de un “crimen” o “misterio” como guía principal de toda la narración y la trama.
- La existencia de la figura de un “héroe” que tiene como finalidad el esclarecimiento del anterior “crimen” o “misterio” valiéndose para ello de medios que no sobrepasen los límites de la razón humana.

Utilizando estos caracteres como pilares definidores del género literario, ahora es posible sacar del círculo de la novela policíaca muchas otras narraciones que, en un principio, pueden parecer “criminales” y, sin embargo, no encajan en su totalidad con los cánones propuestos por nuestra crítica. El caso de Edipo, por ejemplo, no entraría dentro de esta categoría puesto que, como dice Porter:

“Have the inexpugnable character of sins or of transgression against a suprahuman order”³⁷

2.3.1. *Beatus Ille*³⁸.

Antes de nada, debemos tomar como punto de referencia inicial el hecho ya referido de que esta novela no se incluye en los estudios críticos sobre novela criminal española. Incluso Lourdes Cobo³⁹ sólo incluye como novelas de índole criminal, en su estudio monográfico sobre la obra de este autor, a *Beltenebros* y *El invierno en Lisboa*.

³⁶ Op. cit., págs. 10 y ss.

³⁷ Op. cit., pág. 12.

³⁸ MUÑOZ MOLINA, A. *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

³⁹ COBO NAVAJAS, M.L. *Antonio Muñoz Molina de Beatus Ille a El jinete polaco*, Úbeda, UNED, 1996.

Sin embargo, en la primera novela de Muñoz Molina, que obtuvo el premio *Ícaro*, la trama tiene su parte detectivesca. El crítico Lluís Bassets⁴⁰, por ejemplo, nos dice que es una novela de intriga que no se resuelve hasta el final.

Lo policíaco surge cuando el protagonista, Minaya, descubre la relación entre el poeta Solana y Mariana, la mujer de Manuel, y que la muerte de aquella no fue un accidente sino un asesinato.

A partir de ahí, podemos establecer dos grupos dentro de la crítica con respecto al género en el que podemos inscribir la misma: por un lado, los que la consideran una narración de género policíaco y, de otro lado, aquellos que ven tan sólo influencias de este tipo de narrativa sin que por ello podamos afirmar su pertenencia a estas categorías genéricas.

De esta forma, Salvador Oropesa considera que se debe incluir entre las novelas policíacas:

“*Beatus Ille* es una novela de género, detectivesca, muy cuidada en lo formal, con una estructura cerrada y que se genera a partir del descubrimiento que tiene que hacer el lector; a través de los personajes, del asesinato de Mariana y de quién es el narrador en primera persona”⁴¹

El lector no sólo se encuentra ante el enigma de un asesinato por resolver sino que debe descubrir quién es el propio narrador; característica esta última que se convierte en un ingrediente más que la acerca a la novela clásica policíaca, al convertirla, en este aspecto en particular, en una variante de la novela de enigma inglesa donde se introducen grandes dosis de metaficción.

Para Andrés Soria Olmedo, en *Beatus Ille*:

“El autor se sirve de un patrón genérico, el de la novela policial inglesa de ambiente cerrado y enigma”⁴²

⁴⁰ BASSETS, LL. “Beatus Ille” en *El País Libros*, 20 de febrero de 1986, pág 2.

⁴¹ Op. cit., pág. 44.

⁴² SORIA OLMEDO, A. “Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina” en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 458 (1988), pág. 109.

En términos parecidos se expresa Martínón. Para este autor, Minaya se convierte sin darse cuenta en un detective aficionado dentro del esquema clásico de la novela policíaca:

“La sorpresa del protagonista, como la del lector, en principio parece normal en un relato que tiene la aludida forma clásica de una novela con intriga policíaca”⁴³

Efectivamente, no existen, al contrario de la tónica general que se puede ir observando, los esquemas propios de la novela negra: el escenario es una gran mansión que va a recordar a los caserones victorianos de las novelas de Agatha Christie y no aparecen por ningún lado policías corruptos o bandas de gánsteres. En consecuencia, el debate está centrado en si estamos o no ante una novela policíaca clásica de enigma, y quizás el hecho de que no estemos ante los patrones de la novela negra ha sido el responsable de que parte de la crítica deje de lado esta vertiente de *Beatus Ille*. Para Latorre, que también ve influencias de la novela gótica y de la novela rosa, existe un claro motivo en la elección de parodiar la novela clásica de enigma frente a la novela policíaca negra:

“Muñoz Molina elige en este caso la estructura de relato policíaco clásico porque se adapta mejor que la novela negra a la idea central de esta novela; esto es, el proceso de búsqueda de Minaya como detective, que simboliza el proceso de búsqueda y de análisis que sigue todo lector en la tendencia literaria de la metaficción”⁴⁴

Sin contradecir las palabras de Latorre, me gustaría añadir que no hay que olvidar que, al margen de la importante carga de metaficción que aporta la estructura

⁴³ MARTINÓN, M. “Género y narrador en *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina” en *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna* nº 14 (1995), pág 88.

⁴⁴ LATORRE MADRID, M. A. *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Universidad de Málaga, 2003, pág. 148.

policíaca, también ayuda esta arquitectura de género a ahondar en la propia esencia de la novela: la propia búsqueda de una nueva visión del conflicto de la guerra civil.

En cualquier caso, y siguiendo con los autores que la califican de policíaca, Dolores Gutiérrez relaciona la novela con la tradición judeocristiana y el concepto religioso de culpabilidad que existe en el personaje de Solana; para esta autora:

“Lejos de realizarse la identificación del poeta al pueblo, que la generación del 27 efectuó a través de la conciencia mitológica, se lleva a cabo un proceso de desmitificación. En este proceso, el universo mítico del poeta de la generación del 27 sería interpretado por el código de la novela policíaca, con el fin de transformar el mito del poeta unido al pueblo en el mito del paraíso perdido”⁴⁵.

Por otro lado, Marise Bertrand de Muñoz aborda esta novela y sus influencias policíacas justamente desde la otra orilla. La autora parte de una base en la que la novela policíaca bebe también del mito de la lucha entre el Bien y el Mal, entre el héroe –el detective- y el criminal –figura modernizada del demonio-. Desde este punto de vista:

“El cainismo que tantos pensadores españoles han denunciado como el peor vicio del alma hispana, que ha originado tantas luchas civiles desde el principio de su historia y de una forma más insistente desde el siglo XIX y las célebres guerras carlistas, viene a ser el tema profundo de la novela (...) la guerra civil a escala nacional se concentra en una lucha íntima, personal, el microcosmos es el fiel reflejo del macrocosmos (...) Al transformarse así la tragedia histórica de los años treinta en mito, al no ser ya más que un recuerdo remoto en la memoria y no un motivo de dolor punzante, al constituir

⁴⁵ GUTIÉRREZ, D. “La desmitificación como proceso semiótico en *Beatus Ille* de A. Muñoz Molina” en *Lengua, literatura, sociedades. Cuadernos Hispánicos*, vol. 3 (1990), pág. 91.

simplemente un telón de fondo sobre el cual actúan pasiones eternas, permite que el arte florezca de forma auténtica.”⁴⁶

Nos encontramos pues ante dos autoras que parten de la base de la gran fuerza metafórica del género policíaco en sí mismo, de la que el propio Muñoz Molina reconoce que se sirve –utilizando la expresión de “imagen-relato”-. Así pues, no ponemos en duda las enormes posibilidades que ofrece la utilización de un género de coordenadas cerradas tanto para transmitir un mensaje de desmitificación, en la tesis planteada por Gutiérrez, como para poder plantear un mito tradicional desde un punto de vista más distanciado, según lo expuesto por Bertrand de Muñoz. Lo que sí ponemos en duda es la premisa de la que parten y que, a nuestro juicio, no está suficientemente justificada, a saber, que efectivamente nos encontremos ante una narrativa que responda a los cánones policíacos.

Entramos así en el segundo grupo de críticos que, aun reconociendo una presencia de lo policíaco muy importante, no se atreven a incluirla en el género.

Es el caso, por ejemplo, de Morales Cuesta, que considera a *Beatus Ille* un embrión de la posterior narración autobiográfica del autor:

“Cuando AMM redactó el libro que nos ocupa quizá ya tenía en su mente *El jinete polaco*, novela donde el tema central, al margen del argumento conductor, es su propia vida, en la que ahonda de forma mucho más precisa y exhaustiva que en *Beatus Ille*. Pero probablemente era demasiado pronto para realizar ese esfuerzo de reconstrucción de la memoria y pensó que lo mejor era mezclar sus vivencias y los ambientes de su infancia y adolescencia con una trama argumental policíaca que resultara menos agotadora para él y más atractiva para el lector (...) Entramos así en una trama policíaca, muy del gusto de AMM, quien en todo momento pretende divertir al lector procurándole una serie de ingredientes que atraigan la atención desde el primer momento”⁴⁷

⁴⁶ BERTRAND DE MUÑOZ, M. “La mitificación en *Beatus Ille*” en *Lengua, literatura, sociedades. Cuadernos Hispánicos*, vol. 3 (1990), págs. 105 y 107.

⁴⁷ Op. cit., pág. 34.

Morales Cuesta considera que la existencia de una trama policíaca es secundaria, está condicionada a una temática más profunda y su única finalidad es doble, despertar interés en el lector y buscar esquemas más cómodos en el autor.

Algo parecido opina Scheerer, quien incluye a la novela:

"En una tradición notoria como la constituye la novela histórica y política (especialmente de la Guerra Civil y de la época franquista), y al mismo tiempo está integrado en modas literarias contemporáneas, muy especialmente en el "boom" de las novelas policíacas y en una estética "postmoderna" en un sentido muy general"⁴⁸

Por su parte, Rich niega que nos encontremos ante un relato policíaco que siga las normas convencionales del género:

"*Beatus Ille* is a novel that incorporates the hermeneutic enterprise of the detective novel, but modifies the conventions of the genre by doing so. Like the detective novel, it presents an unsolved crime: the murder of Mariana who was shot in 1937 on the roof of Manuel's home (...) Nevertheless, *Beatus Ille* is not a conventional detective because the story of Mariana's murder is only a sub-plot within a larger story, that of the life and writing of the Civil War poet Solana."⁴⁹

En todo caso, también resalta Rich que los esquemas que se siguen en *Beatus Ille*, sin llegar a ser una novela policíaca, son los propios de la novela de enigma inglesa:

⁴⁸ SCHEERER, T.M. "Antonio Muñoz Molina" en TORO A. y INGENSCHAY, D. (EDS.) *La novela española actual. Autores y Tendencias*, Reichengerger, Kassel, pág. 235.

⁴⁹ Op. cit., págs. 67-68.

"Mariana's murder is resolved in a manner typical of the classical detective novel, as Minaya closes information gaps by "reading" the clues he finds."⁵⁰

Para que podamos decantarnos por uno de los dos grupos que hemos establecido, nada mejor que acudir a las propias palabras del autor para hurgar en la génesis de la novela, y así poder descubrir su guía principal. En una entrevista con César Alonso de los Ríos, el autor deja claro cuál fue el objetivo que le guió:

"En *Beatus Ille* intento recobrar una tradición política y cultural a través de la búsqueda de un mítico escritor de la generación del 27 que lleva a cabo el protagonista, un estudiante. La nostalgia de los tiempos de plenitud se convierte paradójicamente en la única forma de concebir un porvenir no dictatorial"⁵¹

Siguiendo la concepción de género que hemos expuesto, la guía central de la trama no es el asesinato de Mariana. Minaya no es un investigador, detective o policía que viene a Mágina a descubrir el misterio; ni siquiera un aficionado que venga a Mágina para investigar esa historia. Sólo factores circunstanciales harán que Minaya comience a indagar y descubra lo que ocurrió. Él viene para huir de Madrid y conocer la poesía y la novela: ese es el verdadero motor de la historia –no olvidemos las palabras del propio autor-, "recobrar una tradición política y cultural a través de la búsqueda de un mítico escritor de la generación del 27".

De esta forma me debo situar más alejado de las tesis defendidas por el primer grupo de autores y más de acuerdo con lo propuesto con el segundo. Pienso que Muñoz Molina quería hablar del ambiente de Mágina y de la generación del 27; para ello buscó una estructura de trama secundaria de tipo detectivesco, pero en ningún momento se ensombrece la trama principal; simplemente –como nos comenta el

⁵⁰ Op. cit., pág. 68.

⁵¹ ALONSO DE LOS RÍOS, C. "Entrevista de Antonio Muñoz Molina" en *Suplemento Semanal El País* de 14 de abril de 1996, pág. 19.

propio Muñoz Molina-, es más cómodo y se obtiene más fuerza narrativa con las arquitecturas cerradas.

A pesar de que no se pueda calificar de policíaca, los elementos existen y las influencias son claras. No obstante, *Beatus Ille*, como ya se ha aludido, no es heredera de la novela negra norteamericana; aquí el referente, en todo caso, sería la novela inglesa, pura, o de enigma. Nos hallamos en un ambiente rural –no urbano-, la investigación y el descubrimiento del crimen se realiza de modo analítico: no hay acción, violencia; importa mucho más el quién que el cómo.

2.3.2. *El invierno en Lisboa.*

Esta novela obtuvo en 1988 el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica, al mismo tiempo que obtuvo un gran éxito entre el público y fue adaptada al cine; en definitiva, consagró a Muñoz Molina como un escritor de éxito, tanto entre los críticos como entre los lectores.

En la contraportada de la novela⁵² se reseña que la misma:

“Es un homenaje al cine “negro” americano (y a sus antecedentes literarios) y al mundo del jazz”.

De “homenaje a la novela negra americana” la califica Vázquez de Parga⁵³.

Morales Cuesta, entrando en comparaciones entre el propio autor y sus personajes, a mi juicio un tanto discutibles, afirma:

“El argumento de la novela es el típico de una película de cine negro americano –género al que AMM homenajea-. El protagonista, Santiago Biralbo, es un pianista de jazz –mundo hacia el que también dirige su homenaje-, es decir, un hombre que responde a unas circunstancias personales totalmente distanciadas de un muchacho que recoge aceitunas en la provincia de Jaén. La vida de Biralbo se ve envuelta en una serie de

⁵² MUÑOZ MOLINA, A. *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

⁵³ Op. cit., pág. 226.

aventuras cosmopolitas muy alejadas del ambiente provinciano de *Beatus Ille*.

Y es que si *Beatus Ille* es la novela que “tenía” que escribir, *El invierno en Lisboa* es la novela que “quería” escribir”.⁵⁴

No cabe duda de que las afirmaciones anteriores pueden estar dentro de lo cierto; sin embargo, la pregunta que nos podemos plantear es si nos hallamos ante una novela de detectives y, en caso de que no lo fuera, hasta qué punto está presente este género literario en la novela.

El propio autor, en una entrevista concedida a Juana Salabert, no puede ser más tajante:

“No se trata en absoluto de una novela negra”.⁵⁵

Oropesa, sin embargo, y contestando a lo anterior considera que:

“En realidad, es difícil de entender por qué Muñoz Molina ha dicho que no se trata de una novela negra, porque indiscutiblemente lo es”.⁵⁶

Resulta, de entrada, casi embarazoso cuestionar las palabras del autor y valorar la posible inclusión en este género; no obstante, si se aplican los parámetros referidos de Denis Porter podríamos encontrar los dos ingredientes básicos: el cuadro de Cézanne que Toissant Morton y Malcolm intentan conseguir a toda costa y la palabra enigmática de *Burma*, todo ello sería el misterio que teóricamente sirve de guía en la narración y, en segundo lugar, el hecho de que Santiago Biralbo sería la figura del detective que, por medios racionales, intenta averiguar la verdad sobre lo anterior, en contra de los malhechores, Morton y Malcolm.

⁵⁴ Op. cit., pág. 39.

⁵⁵ SALABERT, J. “Entrevista con Muñoz Molina” en *El País* de 27 de mayo de 1987, n. pág.

⁵⁶ Op. cit., pág. 62.

Analicemos más detenidamente estos dos aspectos: Muñoz Molina es un enamorado de la pintura, no olvidemos que uno de sus primeros relatos (*Te golpearé sin cólera*) fue escrito para una exposición de su amigo el pintor Juan Vida⁵⁷, que es curiosamente quien le habla en septiembre de 1986 de la ciudad y le da pie a comenzar la novela⁵⁸. No es de extrañar, por tanto, que el objeto valioso y deseado que escoge el autor sea precisamente un cuadro. Rich compara el cuadro con la estatuilla que todos persiguen en *El Halcón Maltés* de Hammet:

"The novel shares certain characteristics of the popular hard-boiled detective novel of the 1940s: (...) and the pursuit of a stolen painting by Bruce Malcolm, Toussaints Morton and Lucrecia recalls a similar quest by Gutman, Cairo and Brigid O'Shaugnessy in Dashiell Hammet's *The Maltese Falcon*"⁵⁹

Ciertamente, la búsqueda por parte de los tres personajes del cuadro de Cézanne recuerda a la de la novela de Hammet; sin embargo, se convierte en mero recurso intertextual del autor, en algo que nos puede traer ecos de la figura del halcón: se pierde así el carácter central, parabólico y simbólico que tiene en la obra de Hammet, tal y como señala María José Álvarez:

"El halcón se convierte ante todo en un símbolo de la condición humana en el que convergen las cualidades positivas y negativas de la misma; y, al mismo tiempo, es símbolo de la conflictiva naturaleza del conocimiento de lo real"⁶⁰

⁵⁷ El 20 de mayo de 1989, en el *ABC Cultural* (pág. XVI), Muñoz Molina nos habla de su amigo, el pintor Juan Vida, nos dice que es excéntrico porque sólo se dedica a pintar, y que, al igual que el escritor "ha de decir aquello que nadie más que él puede decir".

⁵⁸ Así lo cuenta Morales Cuesta (Op. Cit., pág. 38).

⁵⁹ Op. cit., pág. 81.

⁶⁰ Op. cit., pág. 183.

Por el contrario, en la novela de Muñoz Molina, el cuadro de Cézanne no es ninguna alegoría: representa lo que las auténticas obras de cualquier arte, lo sublime de la belleza:

“Biralbo me dijo que mirar aquel cuadro era como oír música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debería tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre: con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia, como sabiéndolo todo e ignorándolo todo, con la delicadeza y el miedo con que uno se atreve por primera vez a una caricia, a una necesaria palabra”(Inv: 159)

La segunda de las hipótesis, que Santiago Biralbo haga las veces de héroe-detective, es difícil de sostener. Para empezar, por encima de todo, lo único que persigue Biralbo es el amor imposible encarnado en la figura de una fantasmagórica Lucrecia. No le interesa lo más mínimo el descubrir dónde está el cuadro, dónde está Burma, o que Morton y Malcolm lo puedan conseguir –lo único que desea arrebatar a Malcolm es a la propia Lucrecia-. Cuando inician el viaje Biralbo y Lucrecia a Lisboa desde San Sebastián, lo único que quiere el primero es huir con un amor que creía perdido en el tiempo:

“Agradecía cada instante que los alejaba de San Sebastián como si la distancia los desprendiera del pasado salvándolos de su maleficio, únicamente a él y a Lucrecia, fugitivos de una ciudad condenada, ya invisible tras las colinas y la niebla para que ninguno de los dos pudiera rendirse a la tentación de volver los ojos hacia ella.” (Inv: 97)

Lo único que quiere la segunda es conseguir el plano donde señala el lugar exacto de Burma:

"- Te mentí -dijo Lucrecia-. Tenías derecho a saber la verdad pero no te la dije. O no del todo. Porque si te la hubiera dicho te habría vinculado a mí y yo quería estar sola y llegar sola a Lisboa, llevaba atada a Malcolm y también a ti, a tus recuerdos y a tus cartas, y se me había extraviado la vida..."(Inv: 161)

Cuando definitivamente Biralbo llega a Lisboa, es para ver a un moribundo Billy Swann, "que es probable que ya no toque más"(Inv: 111), no por encontrar Burma –al final la encontrará de forma fortuita-; ni siquiera en un primer momento pensó en Lucrecia, aunque una vez allí reinicie la búsqueda.

En consecuencia, la finalidad de Biralbo se aleja totalmente del carácter casi justiciero, prototípico de los duros detectives: le trae sin cuidado el paradero de Morton y Malcolm, de hecho la muerte de Malcolm es en defensa propia y un poco de forma accidental. En este sentido, coincido totalmente con las palabras de Rich:

"And unlike the hard-boiled private eye, Biralbo is not involved in a personal crusade for justice"⁶¹

Más adelante ahondaremos en la figura de la *femme fatale* en Muñoz Molina: reafirmemos por ahora que no se puede encontrar a esta en el personaje de Lucrecia; aunque es evidente que existen importantes guiños de la novela negra y del cine negro en ella, la esencia de su arquetipo queda muy desdibujada.

No cabe duda de que, a pesar de que no podemos encuadrarla como una novela negra en sentido estricto, dándole la razón al propio autor, las influencias de este género están muy presentes. Volviendo a las palabras de Rich, la clara presencia de lo policíaco tiene escenarios muy determinados:

"Its plot unfolds in urban settings (San Sebastián, Madrid, París, Berlin, Lisboa), (...). Like Sam Spade's or the

⁶¹ Op. cit., pág. 82.

Continental Op's, Biralbo's life is constantly in danger, and there are two dramatic scenes in which he narrowly escapes death at the hand of Malcolm and Morton. *El invierno en Lisboa* also uses visual motifs that conjure up the world of film noir, including Biralbo's run-down hotel, the neon light outside his window, and the cold and rainy streets of Madrid"⁶²

Las influencias del paisaje urbano y la noche, la acción trepidante, la música de jazz y el cine negro inundan todo el texto de la novela y, como tales, serán tratadas en los epígrafes temáticos correspondientes.

El propio autor, en su entrevista con Javier Escudero⁶³, señala que entre las influencias literarias de *El invierno en Lisboa* está *El largo adiós* de Raymond Chandler, considerada por la crítica una de las mejores novelas negras del autor norteamericano. Asimismo, en la entrevista que tuve ocasión de realizarle añadió a la anterior *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, e igualmente películas propias de la iconografía negra como *Casablanca* o *El tercer hombre*⁶⁴.

Sin embargo, *El invierno en Lisboa* no es una novela negra. Las fronteras del género son sobrepasadas con descaro y amplitud: Muñoz Molina utiliza elementos en la trama de suspense y misterio con el mismo fin con el que lo hacían Chandler o Hammet: conseguir que el lector no se levante de la silla; sin embargo, el principal objetivo del autor, añadiendo las claras influencias citadas de la novela negra y del *film noir*, es arrastrar al lector a un profundo y continuo ejercicio de metaficción e intertextualidad⁶⁵; dos palabras adheridas permanente en la poética de este autor.

En este sentido Rich afirma:

"*El invierno en Lisboa* is a metafictional work that in addiction to self-consciously parodying the genre of the popular

⁶² Op. cit., pág. 82.

⁶³ ESCUDERO, J. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina" en *Letras Peninsulares* 7.1 (1994), págs. 277-291.

⁶⁴ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

⁶⁵ El término intertextualidad proviene de las teorías de Batjín, que considera la novela una mezcla de varios lenguajes, una heteroglosia, después lo difundirá Kristeva y Segre distinguiendo entre las relaciones con otros textos –intertextualidad– y con lo que no sea texto –interdiscursividad.

thriller and its cinematic adaptation in film noir, also thematizes the process of reading (...)

El invierno en Lisboa is a homage to Raymond Chandler and Alfred Hitchcock. The novel is in fact Muñoz Molina's first full-length exercise in intertextualizing the popular"⁶⁶

Muñoz Molina continuamente quiere que el lector acuda a las propias imágenes de cine negro y de novela negra que ya existían en él antes de la lectura de la novela, de esta forma va a conseguir que los personajes tengan un perfil más cercano al mito ya creado, y, por añadidura, que el lector se introduzca con más profundidad en una atmósfera idílica y soñadora.

Por otro lado, y en cuanto a la metaficción, en el género negro, en particular, y en el policíaco, en general, siempre hay un misterio que desvelar; lo mismo le ocurre al lector y al escritor: como dos caras de la misma moneda la persona que está leyendo quiere conocer más, quiere levantar velos, quiere descubrir más; al mismo tiempo, el escritor está en una constante búsqueda de la palabra. Es necesario en este punto insistir en el motivo ya expuesto de por qué utiliza el género policíaco Muñoz Molina.

En cualquier caso, si no podemos calificarla como novela policíaca negra, ¿ante qué género nos hallamos? Autoras como De Castro y Montejo la excluyen de la novela policíaca y la encuadran en el "realismo renovado".

Por otro lado, Kleinert considera que esta novela:

"No es tan sólo una obra concebida como mezcla de novela policíaca y novela de amor sino que adquiere también, mediante numerosas reflexiones sobre la música, rasgos de novela artística, es decir, aquella que tiene como tema fundamental el arte"⁶⁷

⁶⁶ Op. cit., págs. 71 y 81.

⁶⁷ KLEINERT, S. "Antonio Muñoz Molina. El encuentro de arte y crimen" en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Ingenschay y Neuschafer, 1994, pág. 222.

Quizás sea excesiva la calificación de novela artística. En esta novela, la música está al servicio de la novela de amor: el autor intenta una banda sonora musical basándose en metáforas, comparaciones y digresiones relacionadas con el jazz, pero esta música no llega a la categoría de tema fundamental de la novela, simplemente es un marco ambiental, cargado pretendidamente de un fuerte elemento de intertextualidad que tiene como finalidad acercar al lector y a los personajes.

En el prólogo a una edición de la novela de 2001, Ángel Martín Municio afirma que es una trama:

“Más amorosa que criminal en la que se mueven unos pocos personajes del mundo del jazz, de la delincuencia, y de la esquizofrenia del cine negro”⁶⁸

De otro lado, Morales Cuesta opina que lo poético, alcanzando la categoría del mito, conforma la verdadera esencia de la novela:

“Pero aquí el amor, la desesperación y el crimen cobran unos tintes tan poéticos que convierten en mito literario algo que era admitido sólo como mito cinematográfico”⁶⁹

Lo que está claro es que, al margen de que no pueda negarse lo que de policíaca, artística, amorosa y mítica pueda tener esta novela, es necesario buscar y atreverse a colocar una etiqueta que sea definitoria, que pueda servir para descubrir el género al que pertenece, independientemente de los ropajes mestizos de otros géneros con los que se recubra.

Como viene siendo norma metodológica, acudamos a la opinión del propio autor con respecto a esta novela. En una entrevista con Ribas, Muñoz Molina afirma con respecto a *El invierno en Lisboa*:

⁶⁸ MUÑOZ MOLINA, A. *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Bibliotex, 2001.

⁶⁹ Op. cit., pág. 41.

“La novela trata de un aprendizaje”.⁷⁰

Y es aquí, a mi juicio, y si tenemos en cuenta la opinión anterior, donde Andrés Soria y Rich se acercan a la tesis que comparto. Para el primero de los citados, en *El invierno en Lisboa*:

“Se juega con la novela de intriga norteamericana (de Hammet en adelante) para encubrir una estructura de Bildungsroman o Erziehungroman, es decir, de novela de educación”.⁷¹

En términos parecidos, Rich opina que:

“The novela negra and film noir are intertexts of a work in which danger and suspense are merely the backdrop for what is primarily a love story cast in the form of a *bildungsroman*”.⁷²

En efecto, si hablamos de novela de “aprendizaje”, “formación” o “educación”, tenemos que tener en cuenta que es necesario que se produzca una transformación del personaje principal, en el sentido de que –a diferencia de la epopeya, en la que el héroe permanece inalterable- exista una dinámica en su carácter y en su visión de ver y afrontar la realidad. De esta forma, los ideales de los protagonistas no son los mismos según la línea temporal que sigue la narración. Por ejemplo, en una novela de formación paradigmática como es *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe, el personaje central que da título a la misma es un joven que rechaza lo que el destino le ofrece como burgués y comerciante al igual que su padre. Sus ideales son el arte y el teatro pero, con el paso del tiempo y la sucesión de desengaños se irá acercando a aquellos ideales que tanto rechazaba.

No en vano la cita con la que se abre la novela corresponde a *La educación sentimental* de Flaubert; obra que, por otra parte, Muñoz Molina recuerda el día en el

⁷⁰ RIBAS, J. “Antonio Muñoz Molina” en *Ajoblanco*, mayo 1989, pág. 52.

⁷¹ Art. cit., pág. 110

que compró un ejemplar y ha perdido la cuenta de las veces que la ha leído⁷³. Así pues, la esencia del *El invierno en Lisboa* no es sino el proceso de cualquier novela de formación; en este caso en particular, el camino por el que Biralbo va desarrollándose en su propia *educación sentimental*: desde un amor por Lucrecia construido con la misma fantasía de las películas hasta el propio desengaño producido por la ausencia y el crudo enfrentamiento con la realidad.

2.3.3. *Beltenebros*.

La tercera novela de Muñoz Molina nos va a trasladar también a terrenos linderos con lo policíaco. Nuestra primera tarea debe ser, en consecuencia, delimitar si las coordenadas de esta novela la pueden incluir en el género policíaco, o por el contrario –al igual que ocurría con *El invierno en Lisboa*- se trata sólo de influencias importantes pero que no permiten su inclusión en las categorías del género. Todos los autores coinciden en la gran influencia de la novela policíaca; podemos citar, por ejemplo, a Morales Cuesta:

“En esta ocasión nos hallamos ante un relato de tema político con una clara influencia de la novela policíaca y del cine negro de los años cuarenta. Tipos duros sin escrúpulos, chicas de cabaret, asesinatos, venganzas, traiciones... son personajes y asuntos que vuelve a manejar con habilidad, consiguiendo convertir un argumento tópico en una magistral pieza literaria en la que cada palabra encaja perfectamente a su sitio”⁷⁴

Si se aplica el baremo propuesto por Porter con respecto a las características esenciales de la novela policíaca:

- El único personaje que podría responder al perfil de héroe detective sería el del propio protagonista –Darman- y narrador de la historia. Sus características coinciden con las de un detective *hard-boiled*: tiene un carácter

⁷² Op. cit., pág. 82.

⁷³ Así lo manifiesta en su artículo “Libros de nadie” en *Las apariencias...*, pág. 154.

⁷⁴ Op. cit., pág. 60.

solitario, su frialdad es conocida y temida por todos. Utiliza armas de fuego, hasta su manera de vestir puede coincidir con la del detective Phillip Marlowe de Chandler. Dejo a un lado, de momento, las dificultades a la hora de poder incluir dentro de las características propias del personaje del detective el hecho de que Darman sea un asesino por encargo de dirigentes comunistas; en este sentido, Vázquez de Parga considera a esta novela fundamentalmente “la historia de un asesino”⁷⁵.

- Las dificultades para encasillar comienzan a la hora de señalar el “misterio” que debe descubrir el héroe. El objetivo del capitán Darman está explícito desde la primera frase de la novela:

“Vine a Madrid a matar a un hombre a quien no había visto nunca”(Bel: 7)⁷⁶.

Darman no es ningún investigador, es un ejecutor que trabaja a las órdenes de la organización comunista española en el exilio, de ahí que se encomiende la misión de asesinar, sin dejar rastro, a un traidor del partido que está pasando información a la policía española. Cuando llega a Madrid, se dirige al sitio donde Andrade –el supuesto traidor- le está esperando, confiando en que es el salvador que le trae el dinero y el pasaporte, no la persona que lo va a matar, pero ya no está allí. Y es aquí donde al lector se le comienza a plantear el verdadero “misterio” que no es otro que descubrir la verdadera identidad del personaje que da título a la novela, *Beltenebros*.

En este sentido, al igual que veíamos en la estructura de algunos esquemas típicos de la novela negra, la existencia de varias tramas que anteceden y se superponen a la principal; de igual modo, el destino de Andrade es una subtrama paralela a otras y secundaria de la principal: ¿quién es *Beltenebros*? De hecho, la trama de Andrade caerá en vía muerta cuando,

⁷⁵ Op. cit., pág. 226.

⁷⁶ MUÑOZ MOLINA, A. *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989.

mucho antes del final, este muera asesinado por Luque. Al final el héroe vencerá y *Beltenebros*, una vez desenmascarado, será destruido. El bien vencerá sobre el mal, como en cualquier novela de Chandler. En palabras de Kleinert:

“El desenlace inesperado, que descubre la verdadera identidad del traidor *Beltenebros* supuestamente muerto en 1945 y que aquí no debe revelarse, cumple ciertamente la expectativa de identificación del culpable propia del género”⁷⁷

- Según lo visto hasta ahora, estaríamos dentro de los patrones requeridos para la novela policíaca norteamericana. Oropesa, no obstante, está de acuerdo con Gullón en que la presencia de Chandler está muy por debajo de la de John Le Carré:

“Para Gullón la novela es más John Le Carré que Raymond Chandler, opinión que no ofrece ninguna duda. (...) una distinción entre los dos escritores es que uno representa lo público (Le Carré) y el otro lo privado (Chandler), y esta distinción es muy importante para un escritor como Muñoz Molina, para quien una de sus prioridades es la defensa de lo público”⁷⁸

Que existen influencias de estos dos escritores –como veremos más adelante-, y que puede que haya más de Le Carré, no cabe duda; pero el argumento de que una de las prioridades de Muñoz Molina es la “defensa de lo público” no puede ser la razón para hacer inclinar la balanza a favor del primero, puesto que –y todos los autores están de acuerdo- una de las críticas subyacentes en todas las novelas de Chandler es la corrupción de lo público, perspectiva desde la que se puede defender –y autores de novela policíaca

⁷⁷ Art. cit., pág. 224.

⁷⁸ Op. cit., pág. 85.

española lo han hecho- un sistema público “sin goteras”. Bien es verdad que las novelas de Chandler están cargadas de un escepticismo desconfiado y casi desalentador; pero no es menos cierto que esa es la misma mirada de Muñoz Molina y que, por lo tanto, podría haber abordado una denuncia de lo público utilizando la misma mirada de Chandler.

Más adelante Oropesa nos dice:

“Así, el modelo es acertadamente John Le Carré, más que Dashiell Hammet, porque Le Carré lleva ya años contando otra paradoja, que los defensores de las libertades de la democracia en los países occidentales tengan que usar métodos antidemocráticos para defender la democracia”⁷⁹

Con este argumento sí estamos más de acuerdo, puesto que la denuncia implícita que existe en la novela se acerca mucho más a las novelas de John Le Carré. Sin embargo, que Le Carré esté más presente que Chandler no nos puede llevar a descartar su carácter policíaco, puesto que se dan todos los cánones descritos por Porter. Todos a excepción de uno: la racionalidad en el desarrollo temático. Este es el único motivo por el que no podemos calificar de policíaca esta novela; por esta sinrazón, su ortodoxia para con las reglas del género hace aguas. La irrealidad, lo onírico, lo mágico, las tinieblas, la oscuridad, las sombras... toda la novela está teñida con una brocha que nos confunde entre lo que es real y lo que no, la verdad y la mentira, lo vivido y lo soñado. Darman se refiere muchas veces a sí mismo refiriéndose a su inexistencia, más adelante estudiaremos el carácter irreal de los personajes. El propio final de la novela es más propio de una novela gótica que de una novela policíaca:

“Él caía como desmoronándose con una lentitud irreal, mirándome por última vez desde los precipicios del Universal Cinema, desde la orilla de un gran foso de

⁷⁹ Op. cit., pág. 88.

sombra que ni siquiera la fosforescencia de sus ojos nocturnos podría ya traspasar" (Bel: 239)

Coincido con Rich cuando nos recuerda que esta irrealidad –que hemos llamado también “irracionalidad”- no concuerda con la novela *hard-boiled* y tiene fuertes influencias de Borges:

"The first sentence of *Beltenebros* activates traditional reading codes of the hard-boiled *thriller* and spy novel (...) The reader is prepared for a conventional *thriller*, and the novel does in effect fulfil traditional expectations of the genre (...). Nevertheless, like the two novels which preceded it, *Beltenebros* does not confine its focus to the mimetic world of the story but self-consciously underscores its own fictionality, in stark contrast to the realistic pretensions of the hard-boiled detective novel"⁸⁰

Con respecto a la posible inclusión de *Beltenebros* en el denominado subgénero de espías –*spy novel*-, la primera consideración es que nos movemos en terrenos muy fronterizos; aunque, como se ha señalado, quizás la novela de espías sea un referente más cercano. En cualquier caso, una vez que estamos valorando la inclusión o no de esta novela en los cánones establecidos del género policíaco, y sin que ello suponga negar las inconfundibles influencias tanto de los autores *hard-boiled* –Chandler y Hammett- como de los *spy novel* –Le Carré-, resulta más estéril para nuestro estudio la posible discusión de que estemos ante un posible relato policíaco que beba de las fuentes de la novela negra *hard-boiled* o de la novela de espías.

Si sólo consideramos la tensión narrativa que mantiene viva la atención del lector, la novela sería un *thriller* con un suspense que es heredero

⁸⁰ Op. cit., pág. 86.

de influencias tan variadas como Borges, Le Carré, Simenon, Chandler o Hitchcock.

Pero, como ya hemos señalado, la investigación sobre un crimen no es lo que mantiene el misterio en el lector, por el contrario, este último se verá abocado a dilucidar lo real y lo ficticio. En este sentido, para Kleinert, el autor

“Introduce como problema de la investigación criminal la percepción de los límites entre ficción y realidad (...) Una realidad simulada que se aproxima sin distinción al cine (lugar privilegiado de la novela)”⁸¹

En consecuencia, lo que debe investigar el lector es qué parte de la ficción es considerada realidad y qué parte es ficción dentro de la ficción. De nuevo nos hallamos ante los “juegos malabares” que ya veíamos en algunos de sus relatos cortos y que tienen como principal misión poner de manifiesto la frágil y delgada línea que separa una de la otra y lo interaccionadas que están muchas veces.

Sería una larga lista numerar los muchos ejemplos de este ambiente irreal, de estas localizaciones y ambientaciones que me atrevo a calificar de góticas, mucho más que novela policíaca propiamente dicha. Unas coordenadas espacio-temporales ajenas a lo real y que contaminan a:

a) los personajes:

“¿También yo jugaba a la mentira y si darme cuenta tendía a confundirla con la realidad, y casi a preferirla?” (Bel: 25)

⁸¹ Art. cit., págs. 223 y 224.

"Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra..." (Bel: 54)

"Es posible que sólo concediera a la realidad una importancia secundaria" (Bel: 51)

"Mi propia conciencia poseída por la soledad y la ficción" (Bel: 58)

"Acuñadores tenaces de palabras que no aludían nunca a la realidad, porque su único propósito era excluirla o conjurarla" (Bel: 59)

"Actos imputados, invisibles hazañas culminadas en la irrealidad y el miedo" (Bel: 61)

"No había presencia alguna, ni la mía, inmovilizada en la sombra" (Bel: 67)

b) los espacios:

"Es verdad que entonces me pasaba la mitad de la vida en los aeropuertos, y como en ellos ni el tiempo ni el espacio son del todo reales, casi nunca sabía exactamente dónde estaba y vivía" (Bel:13)

"Mirándome todavía a los ojos pareció desvanecerse como una sombra sin cuerpo (...). Por encima de los tejados, tan irreal y cercana como un espejismo, fosforecía casi blanca la cúpula de la catedral..." (Bel: 28)

"Pero todas las cosas que me sucedieron antes de llegar a Madrid tenían una irrealidad de pasado lejano"(Bel: 143)

"Las calles de un Madrid irreal" (Bel:156)

c) la noción del tiempo.

"El pasado irreal y el indescifrable presente"
(Bel:193)

En este sentido, es importante reseñar la estrecha relación que existe entre la novela gótica y la novela policíaca, y de la que se sirve de forma clara Muñoz Molina en esta novela. En este sentido, William Patrick Kenney señala a la novela gótica como uno de los antecedentes de la novela policíaca:

"Gothic novel as a precursor of detective fiction. The sense of menace on which the Gothic novel depends has its near relations in detective fiction, of course"⁸²

En palabras de Porter, existe una continuidad entre lo gótico y lo policíaco que sólo es separado por un componente racional:

"There is in other words continuity between Poe's gothic mystery an romantic horror stories, on the one hand, and his detective tales of ratiocination, on the other"⁸³

En el mismo sentido, Grella señala que la principal distinción de la novela policíaca con la novela gótica es lo racional de la primera:

"Like the Gothic novel, which treats the seemingly irrational and inexplicable, the detective novel always provides

⁸² KENNEY, W. P. *The Dashiell Hammett Tradition*, Michigan Univ., 1964, pág. 4.

⁸³ Op. cit., pág. 25.

a plausible and rational explanation on even the most perplexing chain of events”⁸⁴

Si se aplican estas palabras a la gran dosis de irrealidad con la que se pretende dotar a esta novela, se infiere que, a través de un mismo hilo conductor, a medida que nos separemos de lo policíaco, nos iremos acercando a lo gótico. Así pues, se puede afirmar que es este ambiente irreal lo que desmiente la catalogación completa de *roman noir*. Morales Cuesta también la reseña referida al personaje principal y narrador:

“Darman, cuya manera demorada de actuar, vuelve a recordar al inspector Maigret, suele dirigir sus pasos a zonas marginales y periféricas, a los lugares sórdidos de las ciudades a las que acude para cumplir su cometido, y suele desarrollar su actividad por la noche o bajo la lluvia, es decir, en torno a ese ambiente de irrealidad que prefiere AMM para sus personajes”⁸⁵

Por su parte, Colmeiro también destaca el papel secundario de una investigación que debe ser guía principal en una novela policíaca que respete los patrones convencionalmente establecidos:

“Con similares características (a *El invierno en Lisboa*) simbólicas y metafísicas y también frecuentemente asociada a la novela policíaca, está más directamente relacionada con el cine negro y la novela de espionaje que con la investigación policíaca propiamente”⁸⁶

Se hace necesario acudir de nuevo al propio autor para clarificar la raíz de la novela, un verdadero origen que nos abra la luz sobre su auténtico esqueleto en

⁸⁴ Op. cit., pág. 101.

⁸⁵ Op. cit., pág. 61.

⁸⁶ Op. cit., pág. 226.

cuanto a género se refiere. En una entrevista con Juan Ángel Juristo nos dice con respecto a *Beltenebros*:

“Yo me propuse hacer una novela abstracta, tipo Kafka, sin casi referencias concretas. Esto es una especie de parábola fría”⁸⁷

Si consideramos el paralelismo –establecido por el propio autor– entre *Beltenebros* y la obra de Kafka, el resultado no es otro que, paradójicamente, la negativa de lo policíaco. Kafka nos dirá:

“La vida cotidiana es la novela policíaca más admirable que jamás se haya escrito. Cada segundo, sin darnos cuenta, pasamos junto a miles cadáveres y crímenes. Esa es la rutina de nuestras vidas. Pero si, a pesar de la costumbre, algo logra sorprendernos, tenemos un sedante maravilloso en la novela policíaca, que presenta cada misterio de la vida como una excepción legalmente punible”⁸⁸.

Desde la óptica tremendamente pesimista y absurda del autor checo, la novela policíaca es una vuelta al revés donde el crimen es la excepción de una regla idílica de convivencia humana; de esta forma, la fórmula policíaca, repetitiva de lugares y personajes, lo que va a hacer es mantener un *status quo* de índole ideológica y que convierte a la novela policíaca en conservadora del orden. En este sentido, en palabras de Resina:

“La novela policíaca interviene entre el sujeto y el mundo, difuminando la diferencia entre la realidad y ficción”⁸⁹

⁸⁷ Entrevista publicada en *El independiente* de 7 de Julio de 1989, pág. 30.

⁸⁸ JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*, Nueva York, New Directions, 1971, pág. 133.

⁸⁹ Op. cit., pág. 212.

Esto es justamente lo que va a hacer Muñoz Molina, coger una estructura policíaca que sirva de puente ideológico y casi elegíaco entre el autor y el lector, y que acerque, en el sentido que hemos comentado, la realidad “deseada” a la ficción. Pero Muñoz Molina dará una vuelta de tuerca más y romperá las reglas de raciocinio y verosimilitud del canon de la fórmula para inyectar un aire gótico que “enfrie” la historia y la convierta en una parábola kafkiana, no por absurdo y antipolicíaco, sino porque se inunde la fábula de una oscura y fantasmagórica realidad.

Las palabras de Muñoz Molina confirman, en efecto, la tesis de que *Beltenebros* se aleja de lo policíaco en la falta de una perspectiva realista, figurativa – utilizando el término pictórico opuesto a lo abstracto-. El autor quiere construir una alegoría con tintes oníricos y oscuros. Muñoz Molina le cuenta a García-Moreno Barco que en el nacimiento de la novela tiene mucha culpa la lectura del libro de Gregorio Morán: *Grandeza y miseria del Partido Comunista*.

En una entrevista a Rich en 1992, explicita y matiza sus palabras con relación al comentario anterior:

“Quería hacer una especie de fábula abstracta, que funcionara como fábula abstracta, ¿sabes? Y de hecho, de eso estoy contento, de esa parte, de ese tono estoy contento. No se dice nunca la palabra “partido” ni la palabra “comunismo”.⁹⁰

Igualmente, en una entrevista concedida a Escudero añade:

“Entre eso y el hecho de que le di una estructura de novela de espías, que se supone que no es un género español, y que tiene también parte de una ambientación internacional, pues me sirvió para explicar la historia”⁹¹

Por último, a César Alonso de los Ríos le dirá:

⁹⁰ Op. cit., pág. 48.

⁹¹ Art. cit., pág. 279.

“Yo quería escribir sobre el misterio horrendo, la terrible contradicción que supone luchar por la libertad, y al mismo tiempo, participar por convicciones ideológicas en políticas que tenían rasgos profundamente siniestros. Es la paradoja de los veteranos de la Brigadas Internacionales perseguidos como sospechosos en los países de la Europa oriental, la paradoja de Arthur London, de Leopold Treper. Esa paradoja está en la base de la condición progresista, de la izquierda. Eso me atraía por razones novelescas, porque tiene elementos narrativos muy atractivos. Es el cuento de Borges sobre el tema del traidor y el héroe”⁹²

Efectivamente, el autor no utiliza las palabras citadas porque no quiere que la novela sea un documento histórico disfrazado de lo que se acaba de nombrar “ficción figurativa”⁹³, sólo quiere incidir en el mensaje de personas que, como Arthur London, lucharon por unos ideales en las brigadas internacionales –olvida Muñoz Molina que también algunos que lucharon en la resistencia francesa contra el nazismo- para, una vez instalado el poder comunista de órbita soviética en su país, morir a manos de sus propios compañeros como supuestos traidores. Oropesa le reprueba a Maryse Bertrand la ausencia de ideología que, a juicio de esta última, existe en Muñoz Molina al tratar en sus tres primeras novelas la Guerra Civil desde el “mito”. Considera Oropesa que toda literatura es ideología, y de que no hay ninguna duda de que Muñoz Molina acepta este axioma literario. Entiendo que no existe tal contradicción entre las dos posturas: naturalmente que existe ideología en la novela, en lo que quizás se empeña Oropesa es en centrar la misma sobre la realidad española de la postguerra, cuando es el propio autor quien quiere “enfriar” la misma, quiere “expiar la historia”, no ideologizarla, tal y como afirma Maryse Bertrand. Existe una clara ideología en forma de crítica: una denuncia expresa de hombres sometidos a una maquinaria política que se les vuelve en contra, pero expuesto de una forma parabólica, simbólica, alegórica.

⁹² Art. cit., pág. 24.

⁹³ En otra frase del autor pronunciada en una entrevista a Vidal-Foch, y que también recoge Rich en su libro, nos dirá: “porque ese material (las referencias históricas) había que convertirlo en épica, en literatura, en ficción”.

Kleinert confirma mi teoría; para ella, *Beltenebros* no utiliza el género policíaco:

“Como Vázquez Montalbán, para la exposición de los problemas actuales de la sociedad española, sino más bien para consolidar los vestigios de un pasado no aceptado, reprimido y silenciado (...) Los modelos estructurales de la novela policíaca son usados aquí para crear una imagen inquietante de la historia y la realidad. El detective-asesino Darman descubre el autor del crimen; pero al lector le queda la sospecha de que en el trasfondo de la historia española aún quedan algunos cadáveres por destruir y embrollos sin aclarar entre víctimas y criminales”⁹⁴

Del mismo modo, Vicente Benet considera el uso de la trama detectivesca en *Beltenebros* una fórmula para tratar la historia del franquismo de forma disipada. Su trabajo se centra en la versión cinematográfica de la novela; sin embargo, en cuanto a género hace una afirmación válida para lo literario y lo fílmico, y que va en la línea de la utilización del género policíaco como vehículo de reflexión más aséptica sobre hechos históricos:

“Si la trama detectivesca se entremezcla también con correlatos que buscan, de manera definida, una reflexión histórica e incluso política sobre el pasado, la verdad prometida por el trayecto narrativo a la que nos referimos (Benet se refiere a una búsqueda en el lector de una verdad paralela a la trama policíaca, pero que la excede) adopta una mayor complejidad. Al tiempo que la trama se diluye en lo convencional de cada género, la reflexión sobre la historia se hace más abstracta y enigmática,

⁹⁴ Art. cit., págs. 222 y 225.

define menos las opciones y queda disipada en la bruma de las alegorías”⁹⁵

Ahora bien, al igual que ocurría con *El invierno en Lisboa*, el hecho de que no podamos calificarla de policíaca no impide que las influencias de novela policíaca y del cine negro sean palpables e importantes. John Macklin, por ejemplo, considera que la novela es una combinación de novela negra, novela sentimental –refiriéndose al personaje de Rebeca Osorio– y novela existencialista –la novela nos hablaría en el fondo de la pérdida de la identidad personal⁹⁶. Oropesa añade la novela de caballería ya que *Beltenebros*:

“Es el nombre que se da el Amadís de Gaula cuando sale en busca de Oriana, así, la novela participa del esquema clásico de la mujer, que es al mismo tiempo, la búsqueda de sí mismo por parte del héroe”⁹⁷.

A todos los anteriores, se podría unir, con base en los ejemplos ya señalados, el carácter de novela gótica.

Sería un ejemplo más por tanto de lo expuesto por Resina de forma general:

“La novela policíaca siempre ha puesto la fórmula al servicio de una intención no genérica”⁹⁸

Así pues, en conclusión, se podría decir que la novela es una triángulo con tres vértices inseparables:

⁹⁵ BENET, V. “El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo” en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XX (1995), pág. 171.

⁹⁶ MACKLIN, J. “Double identity: Memory, duplicity and dissimulation in Antonio Muñoz Molina’s *Beltenebros*” en *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster, Aris & Phillips, 1995, págs. 83-97.

⁹⁷ Op. cit., págs. 82-83.

⁹⁸ Op. cit., pág. 214.

a) Una parábola, la sumisión del hombre a una idea temerosa, fría, omnipotente, totalizadora, rayana en el mismo absurdo que *El proceso* de Kafka.

b) Una excusa, la situación de un comunismo que no se nombra en la Europa después de la Segunda Guerra Mundial.

c) Un armazón, una trama que no llega ser ortodoxamente policíaca –de espías- por la fuerte contaminación de una irrealidad oscura y gótica.

2.3.4. Los misterios de Madrid.

Con esta novela, después del esfuerzo narrativo que supuso *El jinete polaco*, Muñoz Molina nos ofrece lo que algunos han calificado como obra menor; así, por ejemplo, opinará Morales Cuesta:

“Ya desde las primeras páginas e incluso en los títulos de los primeros capítulos se aprecia que se trata de una novela ligera que no pretende engañar a nadie, es decir, de un “divertimento” similar al de otros muchos escritores”⁹⁹

El autor vuelve a la tradición de publicar la novela por entregas, y así, aunque se publique en noviembre de 1992 en formato convencional, ha ido apareciendo por capítulos en el diario *El País* entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre de ese mismo año. Se reafirma así la idea de que estamos ante un folletín que, sin embargo, gira en torno a una trama claramente detectivesca: hay un “misterio” –que ya aparece en el propio título- que resolver y un detective encargado de resolverlo que no es otro que el reportero Lorencito Quesada; de ahí que Vázquez de Parga la califique como homenaje al “folletín detectivesco”¹⁰⁰

Efectivamente, podemos encontrar muchos elementos propios de la novela policíaca, más concretamente de la novela negra:

⁹⁹ Op. cit., pág. 103.

¹⁰⁰ Op. cit., pág. 226.

- Ambientación urbana, con un Madrid que, desde el punto de vista de Lorencito Quesada, aparece como una jungla de asfalto hostil y deshumanizada, que sin embargo no pierde nunca sus notas de folklorismo y casticismo, como desarrollaremos más adelante.

- Su expresión es variada, coloquial, utilizando incluso algunas jergas y expresiones propias de *pulp fiction*:

“Escupieron plomo” (Mis: 109)¹⁰¹

- Tiene una acción trepidante, casi cinematográfica.

- Nos encontramos con toda la galería de personajes propios de una novela policíaca negra: el detective, la víctima, el mafioso, la mujer fatal, el matón a sueldo...

- Un delito que resolver; incluso, al igual que ocurría en *El invierno en Lisboa*, también aquí podemos establecer cierto paralelismo entre la búsqueda de un objeto artístico de valor –el Santo Cristo- y la búsqueda de *El Halcón Maltés*.

- Una investigación por medios racionales: aunque todo esté exagerado y folklorizado, nunca llegamos a la irrealidad de *Beltenebros*, la escena onírica del sueño en la iglesia recuerda a escenas de *Adiós Muñeca* o *El largo adiós* de Chandler. Tan sólo nos situamos, como excepción que confirma la regla, en persecuciones un tanto fantasmagóricas que nos recuerdan a *El invierno en Lisboa* o *Beltenebros* con la escena en la que Lorencito Quesada llega a las chabolas.

No obstante lo anterior, todo hace aguas cuando el lector no ve en Lorencito Quesada a un detective tipo *private eye* – ni el propio Lorencito se cree que está *haciendo el papel* de detective- sino a una caricatura del mismo, cuando el lector no ve una investigación criminal con situaciones de tensión y suspense sino un devenir esperpéntico a través de pistas que conducen más a lo cómico que a la curiosidad propia de lo policíaco.

¹⁰¹ MUÑOZ MOLINA, A. *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

Y es entonces cuando podemos concluir que el elemento paródico es el más importante de la novela, el que conforma la esencia de la misma, bien realzando lo folletinesco, como hace Morales Cuesta o Rich:

"Y precisamente da la impresión de que pretende homenajear y al mismo tiempo parodiar la novela folletinesca, utilizando los tópicos temas de esas obras siempre desde un punto de vista exagerado y esperpéntico."¹⁰²

"The narrative technique and themes of Muñoz Molina's version are characteristic of the *folletín*: the use of cutting to engage the reader, a mysterious crime, and a melodramatic plot which includes the common *folletín* motif of a woman who claims her fortune as the illegitimate daughter of an aristocrat. Because the novel portrays both the geography and inhabitants of Madrid, however, it can also be read as a contemporary of the *cuadro de costumbres*"¹⁰³

Bien, como el autor con el que más coincide es Resina, haciendo especial hincapié en lo policíaco:

"Esta obra es la más eficaz de las parodias del género policíaco que se ocupan de la evolución de la sociedad española desde el franquismo hasta la plenitud del mercado, (...) una parodia que resulta útil para satirizar la presunta modernidad de una sociedad que se atiene a sus viejos modelos"¹⁰⁴

Al mismo tiempo, Resina encuentra también engarces en la trama y los personajes con la novela picaresca, pero con la forma literaria moderna de lo policíaco:

¹⁰² Op. cit., pág. 102

¹⁰³ Op. cit., pág. 87.

¹⁰⁴ Op. cit., pág. 260.

“Muñoz Molina pone de relieve el carácter ritual de la literatura policíaca, así como su utilidad para superar la crisis de los ritos tradicionales... la estructura detectivesca es posible por la profanación de los valores en que se funda el orden tradicional (se refiere Resina a la Semana Santa), y puede interpretarse como transición a un orden social distinto (se refiere al desencanto)”¹⁰⁵

Ya veíamos cómo algunos veían en *Beltenebros* paralelismos entre la novela policíaca y la novela de caballería. Si entonces considerábamos al héroe moderno que ha dejado de ser caballero andante y se ha convertido en detective, ahora podemos plantearnos intercambiar *El Lazarillo de Tormes* por Lorencito Quesada. Sin embargo, ¿por qué no nos planteamos esta posibilidad en el caso de Phillip Marlowe, por ejemplo? En nuestra opinión, la respuesta hay que buscarla en las connotaciones tragicómicas y cargadas de humor irónico que existen en el pícaro y en el personaje de Lorencito Quesada, y que no existen por el contrario en la figura clásica del detective, aunque este último no renuncia al humor y a la ironía. Y es que chocamos de nuevo con el claro elemento paródico que hay en el protagonista de *Los misterios de Madrid*, que lo coloca a mitad de camino del personaje parodiado –el detective- y del pícaro propio de nuestra literatura.

Otro aspecto que es importante resaltar de esta novela, y que desde el citado folletín detectivesco y la mencionada parodia lo acercan al género policíaco, es la importante crítica social que rezuman sus páginas. Pero la idea central que sobresale por encima de todas es la supervivencia de valores reaccionarios, castizos y anticuados que el autor considera vigentes, a través de una exposición casi sarcástica, a pesar de las importantes transformaciones que llegan al país con la democracia. La Semana Santa y la religión en general, los toros, el flamenco, la bipolaridad entre Madrid y el resto de las provincias, el matrimonio y la familia...; toda una serie de valores tradicionales que han sobrevivido a los cambios y se han adaptado a ellos sin perder ningún ápice de su legendaria fuerza.

¹⁰⁵ Op. cit., pág. 263.

En este sentido, también Resina señala lo que de testimonio histórico y social pretende ser esta novela¹⁰⁶. Así pues, podemos establecer un paralelismo entre *Il Gatopardi* de Lampedusa y esta novela de Muñoz Molina en cuanto que el adagio que une a las dos es el conocido de que “Todo cambia para que todo siga igual”.

En resumen, esta novela es el ejemplo más claro dentro de la producción de Muñoz Molina de lo que sería la utilización paródica del género policíaco.

2.3.6. *El dueño del secreto.*

En esta novela, el narrador, a modo de memoria autobiográfica, nos relata el tiempo que pasó en Madrid, formado parte, de una forma más tangencial que real, de una conspiración sobre el régimen franquista.

El título nos da pie de nuevo para que el lector adopte el prejuicio de que debe existir un misterio que descubrir, o más bien, un secreto que desvelar. Incluso se llegan a utilizar por parte del autor técnicas de autorrestricción narrativa propias de la novela policíaca pero que no ocultan parte del misterio: sencillamente nos encontramos con un narrador que consciente y artificialmente quiere dotar a la conspiración que describe de un halo de misterio y grandilocuencia:

“Mal podría yo imaginarme él que unas semanas más tarde iba a encontrarme envuelto conmigo en una conspiración como la portuguesa” (Due: 14)¹⁰⁷

“Pero nada de eso elimina la verdad de mis correrías por Madrid transportando mensajes ni del peligro de ser apresado que corrí en algún momento”(Due:16)

“Menos de tres (meses) para el levantamiento en el que yo aún no sabía que iba a participar” (Due: 30)

¹⁰⁶ Op. cit., págs. 266-268.

¹⁰⁷ MUÑOZ MOLINA, A. *El dueño del secreto*. Barcelona, RBA, 1997.

Por otro lado, el narrador protagonista nos conduce por una galería de personajes, desde el abogado Ataúlfo –conspirador un tanto mafioso- hasta Nati – *femme fatale*- que perfectamente podríamos seleccionar como candidatos de una novela policíaca negra.

También se va a ver envuelto el lector en un ambiente urbano, nocturno y alcohólico, que desarrollaremos más adelante, propio de la estética policíaca y del que también se hace eco Morales Cuesta:

“En ella contemplamos muchas de las recurrencias de AMM: su fascinación por Madrid (...); alusiones a su mentalidad de escritor (*mirando una por una todas las caras con las que me cruzaba queriendo no perderse ni un personaje ni un detalle en el gran espectáculo de las vidas ajenas*); acertadas recreaciones tanto de hechos cotidianos y diurnos, como de lugares decadentes y nocturnos, apreciándose una mayor atracción por estos últimos, que vienen a constituir lo que podríamos llamar una bohemia moderna, así como cierta animadversión con los ambientes familiares”¹⁰⁸

Para Carlos Ardavín, esta novela estará en la lista de las novelas sobre la transición política y el desencanto que, en tiempos democráticos, llevarán a cabo la revisión histórica de los tiempos de la oposición antifranquista. Este autor incluye la influencia ya señalada de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*):

“La centralidad de la memoria en las novelas del desencanto se manifiesta no sólo a nivel temático sino también a nivel estructural, ya que en la mayoría de los casos estas novelas se configuran como textos memorialísticos o novelas de aprendizaje (*Bildungsroman*) en las que se rememoran las claves iniciáticas y formativas, y los hábitos mentales e ideológicos

¹⁰⁸ Op. cit., pág. 112.

de unos personajes en tanto miembros de la generación antifranquista nacida bajo el signo sesentayochista”¹⁰⁹

Así pues, a pesar de que el protagonista narrador quiera mantener con alevosía una advertencia continua de la magnitud de la conspiración que se avecina, a pesar de unos personajes y de un ambiente urbano y noctámbulo que pueden ser encasillados dentro de la órbita policíaca, en mi opinión, estamos ante una novela de aprendizaje. Y todo ello con más fundamento que cuando nos planteábamos la posibilidad de que *El invierno en Lisboa* también lo fuera.

En *El invierno en Lisboa*, Biralbo se irá desengañando con respecto a su amor imposible con Lucrecia, pero el lector, hasta el último párrafo de la novela, se quedará con la sensación de que puede que algún día Biralbo y Lucrecia puedan vivir juntos bajo la sombrilla de un amor duradero. Por el contrario, y en proceso parecido a la novela de Goethe ya citada en el epígrafe anterior, en *El dueño del secreto* hay una línea de separación tajante entre el estudiante aventurero y loco que se cree protagonista en la caída del régimen y el hombre casado y aburguesado que es el punto de vista desde el que se cuenta con nostalgia la aventura ocurrida en el pasado.

Todo ello con un regusto de desencanto que se traduce en la sensación del protagonista de que, al final, la caída del dictador no va a suponer tantos cambios en una sociedad que sigue aferrada a valores tradicionales de los que el mismo ha caído preso; y, lo que más nos interesa, sin que Muñoz Molina renuncie a arquitecturas propias de lo policíaco en cuanto a la intriga, algunos personajes y la ambientación.

En resumen, nos encontraríamos ante una novela de formación y desencanto con soportes policíacos en su armazón narrativo.

2.3.6. Plenilunio.

La crítica y los lectores han calificado a esta novela como policíaca. El grupo de lectores de temática policíaca NOVELPOL la incluye entre las mejores novelas de este tipo de los últimos años. En el número de agosto de 2002 de la revista digital

¹⁰⁹ ARDAVÍN, C. “La novela española del desencanto político” en *Ojancano*, N°15(1998), págs.47-59.

Literaturas.com –monográfico dedicado a la novela negra- aparece esta novela dentro de una selección de cuarenta novelas negras.

Igualmente, el crítico Vibeke Grubbe, en su artículo titulado *Trifurcación temática en la novela policíaca actual: Plenilunio (1997) de Antonio Muñoz Molina* comenta que el autor:

“Ya había utilizado elementos tomados de la novela policíaca en novelas anteriores, sobre todo el suspense, pero ahora ha escrito una novela policíaca en toda regla”¹¹⁰

Sin embargo, esta afirmación dejará de ser tan categórica a medida que Grubbe vaya desarrollando la denominada “trifurcación temática”: el asesinato de la pequeña, el idilio del inspector y el atentado terrorista contra este. Evidentemente, la preocupación existencial del inspector, a juicio de este autor, se ha ensanchado hasta convertirse en el elemento cuantitativa y cualitativamente más importante de la novela, con lo que nos encontramos ante la ausencia casi total de una dimensión de investigación.

Al final existen dudas serias en cuanto a la posibilidad de la inclusión en el género:

“La trifurcación temática, acompañada en este caso por un traslado del centro temático a la problemática existencial, es perfectamente compatible con la evolución observada en el género. Pero si, además, a los ejes criminales se les debilita su función hermenéutica contrapuntual, se hace problemática su presencia en el conjunto, y nos deja un resabio a anzuelo destinado a atraer a un público aficionado a un género muy en boga al que es dudoso si la novela en realidad corresponde”¹¹¹

El propio Muñoz Molina no la considera una novela policíaca:

¹¹⁰ SCHMID B. y OLLÉ M. (EDS); *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998*, Seminario Románico de la Universidad de Basilea, 1998, págs. 107-117.

¹¹¹ Art. cit., pág. 116.

“Hay otros casos, por ejemplo *Plenilunio*, en los hay una investigación policial pero no es una novela policial, porque el enigma de quién lo hizo desaparece enseguida”¹¹²

Indudablemente, lleva razón el autor en que no es una novela de tipo enigma donde es necesario descubrir quién cometió el asesinato. Pero en la novela negra es más importante el modo en que se consigue atrapar al asesino que su propia identidad. Es necesario, por tanto, entrar de lleno en los pilares definitorios del género, la existencia de un crimen como guía principal de la trama, y la investigación llevada a cabo por el detective para esclarecerla por medios racionales. La dimensión de investigación que Grubbe considera casi ausente está presente desde la primera frase de la novela:

“De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada”
(Ple: 9)¹¹³

Incluso después de haber detenido al criminal, el “detective” se sigue preguntando por los motivos que le han podido llevar a cometer sus crímenes. No cabe duda de que las preocupaciones existenciales del inspector y su idilio con Susana son una parte fundamental de la novela, pero nunca terminan de anular al hilo conductor que siempre es el crimen. No olvidemos que el crimen es el origen que hace que el inspector conozca a Susana Grey, que esta está impresionada por el crimen y le ayuda en la investigación; y, sobre todo, que en la primera y mágica noche que pasan juntos la preocupación del inspector es que sus compañeros de comisaría no puedan localizarlo si hay alguna novedad en la investigación. En todo caso, la tercera vertiente temática, el atentado terrorista, no llega nunca a cobrar la misma fuerza argumental que las dos anteriores mencionadas, simplemente hay algunas pinceladas de la trama –principio del capítulo 14, por ejemplo- donde, a través de los ojos del terrorista, se nos anticipa el peligro que corre el inspector y, de

¹¹² Ver Apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

¹¹³ MUÑOZ MOLINA, A. *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.

esta forma, se da pie al fin de la historia. La historia de amor entre el detective y la maestra por un lado; y la historia del crimen, de su investigación y del criminal por otro, son las dos fuentes de las que se nutre la historia. En consecuencia, el argumento clásico policíaco tiene un protagonismo “compartido” con el amoroso.

De otro lado, lo que queda claro es que el inspector utiliza para su investigación medios racionales: pistas a raíz de la descripción de la segunda niña que intentan asesinar, rastreos por lugares que puede frecuentar, fichas policiales, etc. Incluso la “intuición” de que el asesino pueda volver al lugar del crimen con la luna llena no deja de tener su lógica ya que esa ha sido la frecuencia. En este sentido, José Ortega señala:

“La función unificante, metaforizada en el título, que articula *Plenilunio* es la luna, astro que aparece mencionado, como nombre y adjetivo, más de setenta veces. Este elemento polivalente tiene varias funciones, predominando la asociada con indicios sombríos y signos maléficos que dotan de una cualidad perversa a las cosas, mostrando igualmente el lado oscuro del ser humano”¹¹⁴

Sin duda, como también veíamos en *Beltenebros* se puede vislumbrar una influencia de la recreación propia de la novela gótica, pero nunca sobrepasa lo simbólico y anula lo racional, en ningún momento nos apartamos del realismo y nos instalamos en lo sobrenatural, en lo esotérico.

Grubbe continua haciendo aserciones que desfiguran la premisa con la que iniciaba su crítica y que deben ser comentadas por el interesante debate que suscita con relación al género de la novela:

“Esta vaguedad en cuanto a los móviles del crimen, con su celebración otra vez muy postmodernista de la aporía de la verdad, acabaría así devolviéndonos a una postura mítica, que

¹¹⁴ ORTEGA, J. “Una reflexión sobre la maldad: Plenilunio de Muñoz Molina” en *Revista Iris* (1999), pág. 159.

amaga con sustituir la denuncia social de la novela policiaca moderna por un fatalismo existencial arcaizante”¹¹⁵

No cabe duda de que, como señala Navajas con relación a novelas anteriores, Muñoz Molina bebe del postmodernismo que le rodea, pero, en una vuelta de tuerca más genuina del autor, supera el escepticismo casi nihilista propio de él para terminar con un claro mensaje positivo, con fuertes dosis de optimismo individualista frente al caos en que se ha convertido la sociedad. Curiosamente la “aporía de la verdad” nos lleva a héroes y heroínas que se tiñen de romanticismo escéptico frente a la falta de reglas morales y éticas que sufren alrededor. Se puede decir que *Plenilunio* tiene un claro factor existencial, pero de nuevo tenemos que acudir a las últimas novelas de Chandler: en *El largo adiós*, por ejemplo, Marlowe eleva la exposición de sus miedos y sentimientos hasta cotas que la hacen distinguirse del resto de obras de Hammet y el propio Chandler¹¹⁶; en consecuencia el factor existencial o sentimental que gira en torno al personaje central del inspector no hace sino, desde una nueva visión del postmodernismo, acercarlo más a los clásicos de la novela norteamericana. En este sentido, el final, pese a lo que de abierto tiene, es bastante revelador: El inspector ha cumplido su deber, ha detenido al culpable, su sensación es de vacío:

“Al obtener la declaración y reunir las pruebas terminó su trabajo, y justo entonces le había venido aquel sentimiento de futilidad y vacío” (Ple: 454)

Pero eso no quita que haya puesto todo su empeño en hacerlo. El criminal puede que no se sienta culpable:

“En realidad es posible que no sienta miedo ni culpa, pensaba, ni siquiera se esfuerza mucho en fingir”(Ple: 433)

¹¹⁵ Art. cit., pág. 116.

¹¹⁶ Algunos autores achacan este giro a circunstancias en la vida de Chandler, así, por ejemplo, R. W. Lid, en *Philip Marlowe speaking*, dirá: “The sentimentalism of Marlowe in *The Long Goodbye* has been variously attributed, sometimes to Chandler’s age (he was now sixty-four), sometimes to the fact that his wife Cissy, who was eighteen years his senior, was seriously ill during the writing “(pág. 57).

Sin embargo, es juzgado y está en la cárcel. La fatalidad final viene de lo que parece un amor imposible con Susana y el atentado terrorista que sufre el inspector; sin embargo, el inspector repite dos veces en el último párrafo el mensaje afirmativo, para más inri, en brazos de Susana: “No estoy muerto”. Así pues, también en esta novela, el bien vence al mal, ya que el inspector descubre la luz en la oscuridad a raíz de su encuentro con Susana mientras el asesino al final del relato se confiesa “extraviado en las tinieblas”.

En las obras de la serie de Carvalho los casos no se resuelven judicialmente, el detective simplemente le cuenta al cliente lo que ha pasado y estas u otras circunstancias intervienen en el “cierre” del caso. En *Plenilunio*, el cierre del caso se problematiza por el sentimiento de vacío del inspector. Sin embargo, como hemos visto, a pesar de que exista ese sabor agri dulce en la detención del culpable, el final de la novela deja atrás un “cierre de caso” problematizado y nos deja con un último suspiro que nos provoca una mirada de complicidad heroica con la pareja protagonista, un final relativamente feliz –si partimos de la hipótesis de que el inspector finalmente ha salvado su vida–, optimismo de la acción que se sobrepone al pesimismo de la realidad premiando en la ficción a los protagonistas que se comportan cívicamente.

Otro de los componentes que reafirman esta obra como policíaco es, a pesar de lo señalado por Grubbe, la existencia de denuncia social; sobre todo, en temas donde Muñoz Molina siempre se ha mostrado muy beligerante: el terrorismo, la justicia y el civismo. Por poner uno cualquiera de los muchos ejemplos que se pueden encontrar en su faceta como columnista, en su artículo titulado *Otro terrorismo* critica al terrorismo vasco y al sistema judicial:

“En España hay un terrorismo público que mata en nombre de la patria vasca, y hay un terrorismo privado que no tiene una chusma de aspecto normal y cerebro sanguinario que lo celebre, pero sí una congregación de jueces y fiscales que tienden a no hallar ensañamiento en el acto de matar a una mujer de treinta o cuarenta puñaladas (...) o a considerar que un individuo que ha

estrangulado a su mujer no merece una condena mayor de dos años...”¹¹⁷

La misma crítica está presente en la ficción a través de las palabras del inspector al condenado:

“- Cumplirás diez, como máximo (...). Con poco más de treinta estarás otra vez en la calle y harás lo mismo que has hecho esta vez, y si vuelven a atraparte estarás otros pocos años y serás todavía un hombre fuerte y dañino cuando te suelten de nuevo, si no quiere tu Dios que hayas muerto antes” (Ple: 462)

Igualmente está presente la crítica feroz al miedo de los amenazados por ETA, de los que tienen que estar alerta en cada uno de sus movimientos. Está también presente la crítica a la desprotección de las víctimas, al uso morboso que hacen los medios de comunicación de los crímenes más espeluznantes, a los radicalismos progresistas encarnados en el personaje del marido de Susana.

No estamos ante un relato policíaco *whodoit* donde tengamos que descubrir al asesino, desde el capítulo doce conocemos la identidad del criminal, su manera de ver las cosas y de expresarse. Igualmente, se incide también en la visión de las dos niñas que son víctimas y en sus familias; estaríamos por tanto ante una parte sustancial de la novela que toma la forma, señalada por Javier Coma, de *Crime Psychology*¹¹⁸, donde son tratados los vericuetos mentales del criminal y la víctima.

¹¹⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Otro terrorismo” en *La vida por delante...*, pág. 246.

¹¹⁸ Javier Coma (Op. Cit., págs. 82 y 184) distingue varios subgéneros que básicamente serían:

- *Hard-boiled*: Este tipo de relatos son los realizados en el origen de la novela negra por los escritores de *Black Mask* y de otras revistas *Pulps* de los años 20 que aplican el realismo crítico en la narrativa del crimen, dando además un tono y ritmo de febril violencia.
- *Crook Story*: A medida que va evolucionando el género policíaco surgen narraciones donde el personaje principal no es un detective o un policía sino un antihéroe situado con ambigüedad en el terreno de la marginación entre la ley y los que están fuera de ella. De esta forma, se va a ir originando la novela negra en la que el protagonista va a ser el propio criminal.
- *Crime Psychology*: En este subgénero de novela negra, los autores se detienen con mayor profusión en los vericuetos mentales del criminal y la víctima, sin renunciar por ello a tomar como ingrediente principal el suspense.

En esta novela no encontramos los elementos paródicos de la novela policíaca y del cine negro que hemos observado en las anteriores. Nos encontramos escenas, personajes y situaciones que construyen un juego de intertextualidad con el fin de que el lector se traslade, como ya veíamos en *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* o *Los misterios de Madrid*, al mundo de lo policíaco. Esto no quita que muchas de las convenciones del género estén presentes, como ya se verá en epígrafes posteriores, pero es precisamente la inexistencia de elementos paródicos e intertextuales, lo que de homenaje a ciertos autores, personajes, músicos y películas tenían las novelas anteriores, lo que le confiere a *Plenilunio* una mayor autonomía que hace que podamos incluirla, con los matices que hemos señalado, en la nómina del género policíaco.

2.3.7. Elementos policíacos en otras novelas.

Para concluir este repaso a la narrativa de Muñoz Molina en cuanto a su posible inclusión dentro del género policíaco, mencionaremos brevemente otras novelas que, partiendo de la base de que su enfoque temático y su construcción narrativa hace que ni siquiera nos podamos plantear que sean policíacas, puedan contener no obstante algún elemento aislado relacionado con lo policíaco que resulta interesante reseñar. Todo ello, de cara a poner de manifiesto de que, incluso en la narrativa “menos policíaca” del autor, la estética y la nomenclatura criminal está presente.

Con *El jinete polaco* Muñoz Molina obtiene el Premio Planeta y el Premio Nacional de Literatura, se consagra como escritor y realiza la que para muchos es su novela más profunda, de más calado y con un sello propio. Curiosamente esto ocurre cuando se aleja definitivamente de hacer cualquier tipo de guiño, como ya se ha visto

-
- *Private Eye*: El rasgo definitorio de este tipo de relatos es que su personaje principal es un detective privado que ya no sigue las pautas racionalistas de la novela enigma, sino que se basa más en su propia intuición, en la acción e incluso en la violencia.
 - *Penitentiary Story*: Dentro de la órbita de subgéneros ya citados, como son aquellos en los que el protagonista es un criminal y su introspección psicológica tiene un gran calado en la construcción de la historia, surgen muchas narraciones cuya ambientación está en la prisión.
 - *Police Procedural*: En el contexto cultural de la guerra fría y de la “caza de brujas” del general Mc Arthur, surgen autores de ideología reaccionaria y ultraconservadora que otorgan el papel estelar a las fuerzas policíacas y sus técnicas y métodos.

en sus novelas anteriores, al género policíaco en sus distintas vertientes o al cine negro en particular.

En palabras de Francisco Rico se produce una profunda inflexión en la trayectoria narrativa del autor, cambio que también afecta a lo policíaco:

"Nuestro Jinete no marcha sin embargo por las sendas distintivas de la ficción policíaca: en aspectos primordiales es más bien una historia de amor"¹¹⁹

En términos parecidos, es interesante señalar las palabras de Morales Cuesta en este sentido:

"Cuando decidió redactar definitivamente *El jinete polaco* AMM ya se había dado cuenta de que no necesitaba recurrir al género policíaco ni resguardarse en "otras vidas" para hacer literatura. Al contrario. Su mejor literatura, la más sólida, es aquella en la que realiza un esfuerzo memorialístico que nos presenta su propia vida"¹²⁰

En otras palabras, y coincidiendo plenamente con la afirmación anterior, a medida que Muñoz Molina se aleja de categorías literarias genéricas –principalmente policíacas-, se acerca a una literatura con mayor autenticidad, que nace, cómo no, de la fusión de realidad y ficción, de memoria y fantasía de su propia vida.

En *El jinete polaco*, la única historia que nos podemos atrever a pasar por el filtro de lo policíaco, insertada como una subtrama secundaria dentro de la principal, es la historia de la momia. El autor nos presenta esta historia como un misterio en el que hay que resolver cómo llegó a estar emparedada una bella mujer y cuál es su identidad. Sin embargo, son tan grandes los saltos en el tiempo dentro de la narración

¹¹⁹ MUÑOZ MOLINA, A. *El jinete polaco. (Prólogo de Francisco Rico)*, Barcelona, Bibliotex, 2001.

¹²⁰ Op. cit., pág. 89.

lineal, y tan reseñable el componente fantástico, casi terrorífico, que ofrece el punto de vista del narrador que está recordando su niñez, que no pasa de ser un cuento más en la nómina de los recuerdos del narrador protagonista.

En este sentido Rich considera que esta historia es otra prueba más de la simbiosis establecida por el autor entre memoria e imaginación:

"The story of the mummy serves to underscore the ambiguous status of any record of the past, as history and fiction become inextricably intertwined"¹²¹

En *Ardor guerrero*¹²², Muñoz Molina realizará un esfuerzo de ficción autobiográfica para recrear su experiencia en el Servicio Militar en el País Vasco.

Nada más alejado de la temática policíaca; sin embargo, cuando el recluta Muñoz Molina se da cuenta del tiempo que va a tener para la lectura, inmediatamente piensa en dos autores relacionados con esta temática, John Le Carré y Graham Greene:

Es curiosa la afirmación de Oropesa al respecto:

"Muñoz Molina ha tocado el género negro/policíaco/espías repetidamente, en *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*. Pero, paradójicamente, es en *Ardor Guerrero* donde la presencia de Le Carré es más patente."¹²³

La fruición con la que el soldado con vocación de escritor devora *La gente de Smiley* de John Le Carré no puede ser más explícita:

"John Le Carré acababa de publicar la más triste, la más enrevesada y sombría novela de espionaje, la culminación de George Smiley y de su propio talento de escritor. Yo me

¹²¹ Op. cit., pág. 97.

¹²² MUÑOZ MOLINA, A. *Ardor guerrero*, Barcelona, RBA, 2000.

¹²³ Op. cit., pág. 93.

encerraba en la oficina para leer a gusto *La gente de Smiley*, y guardaba el libro en uno de los grandes bolsillos del pantalón de faena para apurar en su lectura cualquier minuto de escaqueo o de indolencia militar que se me presentara” (Ard: 152)

Igualmente está presente la pasión por la lectura de *El tercer hombre* de Graham Greene en la biblioteca del campamento militar:

“En aquella biblioteca leí por primera vez *El tercer hombre*, tan absorto en sus páginas como cuando leía a Julio Verne de niño, tan fuera de todo que cuando concluí el último capítulo y sonó el toque de fajina me pareció que salía de un sueño, uno de esos sueños detallados y felices cuyas imágenes lo siguen alentando a uno como un rescoldo de plenitud y entereza a lo largo de las horas diurnas” (Ard: 65)

Por último, en *Sefarad*, llamada “novela de novelas”, y que rompe cualquier tipo de molde en cuanto a género literario se refiere, la idea central es el sentimiento de perseguido y de excluido. Reflexión esta que no es nueva en Muñoz Molina sino todo lo contrario, ya que ha sido tratada con más o menos desarrollo en la mayoría de sus novelas y cuentos, generalmente teniendo la guerra civil y la posterior dictadura franquista como telón de fondo: *Beatus Ille*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, etc.

En estas novelas anteriores, hemos podido reseñar cómo los personajes y ambientes se revestían de ropajes de índole policíaca precisamente para dotar de mayor intriga y tensión a la narración. En *Sefarad*, Muñoz Molina deja de utilizar estos recursos porque ya no quiere apoyarse en la muleta del misterio para hacer más atrayente la historia; directamente nos quiere mostrar la crudeza del miedo, de la resignación y de la locura humana.

Esta novela es también, como no podía ser menos, un paradigma de mescolanza de lo histórico y lo ficticio, de lo autobiográfico y lo fabulado. En consecuencia, vamos a poder observar la referencia a escritores y personajes de novela negra de tres formas distintas:

- Aparece en escena como un personaje más de la novela un Dashiell Hammett, no como el creador de la novela negra norteamericana sino como el activista político que fue –militante del Partido Comunista americano y víctima de la “caza de brujas” del general Mc Arthur- junto a su esposa Lillian Hellman. Ambos son calificados de:

“estalinistas fervientes y cínicos”(Sef: 208)¹²⁴

- Pero también aparece junto a Chandler, como los dos grandes maestros del género negro a los que el autor, en una clara referencia autobiográfica, confiesa reverenciar:

“los golpes de las teclas en la máquina de escribir, que era todavía mecánica y muy ruidosa, como las máquinas de escribir de los escritores fabulosos del cine, la que uno imaginaba que usarían Chandler o Hammet, héroes literarios y glorificados borrachos de la época, a los que yo reverenciaba con esa vulgaridad que nos vuelve idénticos a nuestros contemporáneos, permitiéndonos a la vez sentirnos originales e insobornables solitarios”(Sef: 504-505)

- Por último, en otra clara referencia autobiográfica, se va a citar al detective creado por Chandler, Phillip Marlowe, como uno de los héroes admirado por un voraz lector:

“Yo quería ser el Capitán Nemo (...) y el detective Phillip Marlowe” (Sef: 499)

“No veían a Phillip Marlowe, ni al Hombre Invisible, ni a Frank Kafka, ni a Bernardo Soares: sólo a un empleado serio y vulgar” (Sef: 512)

¹²⁴ MUÑOZ MOLINA, A. *Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001.

2.4. Notas comunes en cuanto al género policíaco y la narrativa de Muñoz Molina.

2.4.1. La inexistencia de la novela policíaca como género en la obra de Muñoz Molina: el epígono del postmodernismo.

Resulta hasta paradójico comenzar con esta afirmación después de haber repasado muchas novelas de este autor que, en principio, podían ser calificadas como policíacas. No obstante, hemos ido señalando, al irnos deteniendo en cada una de ellas, la existencia de elementos distorsionantes de tal magnitud que impiden el etiquetado de policíaca según los cánones clásicos que previamente hemos establecido.

Señalemos en este sentido las palabras de Resina, coincidentes en gran medida con la afirmación anterior:

“Hay elementos afines a la novela policíaca en ciertas obras no paródicas de Antonio Muñoz Molina, pero de por sí la presencia de tales elementos no justifica considerar estas obras dentro del género”¹²⁵

Muñoz Molina utiliza lo policíaco pero lo mezcla, lo parodia, lo exagera, lo fusiona de tal forma que pierde sus reglas esenciales primigenias.

Para Kleinert, nada es puro en este autor en cuanto a género:

“Lo característico de sus escritos es más bien la combinación de distintas tradiciones, desde la novela policíaca, con estructuras cerradas propias del plot, y alusiones a la novela realista y a la novela de terror, hasta la metaficción irónica”¹²⁶

¹²⁵ Op. cit., pág. 274.

La excepción que confirma la regla sería *Plenilunio*, novela esta que, con los matices que ya hemos señalado, sí podemos calificar de policíaca. El resto de la producción “sospechosa” de ser policíaca oscila entre la novela de formación y la parodia o la parábola.

Y es que quizás se puede establecer una frontera entre la última obra, *Sefarad*, y el resto de su producción. La justificación de esta división puede venir dada por la separación de cualquier tipo de género literario, entre ellos el policíaco.

El autor, en su entrevista con Hasumi, refiriéndose a sus tres primeras novelas, nos dirá:

“Tengo más distancia hacia el modo en que están escritas. Son, digamos, más voluntariosamente literarias”¹²⁷

En la entrevista que tuve ocasión de realizarle, nos confirma la atracción por utilizar soportes formales extraídos de lo policíaco, pero buscando unos contenidos y unas esencias narrativas que exceden de este género:

“Yo quería hacer novelas que tuvieran la verdad de la literatura y que tuvieran la arquitectura de una novela policíaca, ese era mi sueño”¹²⁸

En consecuencia, en las tres primeras novelas Muñoz Molina “jugará” con los géneros, y uno de sus juguetes preferidos será el policíaco, pero desmenbrándolo hasta hacerlo irreconocible en las reglas de juego. Después del maravilloso paréntesis de *El jinete polaco*, volverá a las andadas y utilizará de nuevo el juguete en los divertimentos de *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*. Será a partir de este momento donde, y hasta el momento, se cansará de ser “voluntariosamente literario” y de arquitecturas policíacas.

¹²⁶ Art. cit., pág. 228.

¹²⁷ HASUMI, S. “Entrevista a Antonio Muñoz Molina” en www.vdlbooks.com, 12 de marzo de 2001.

¹²⁸ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

Así pues, estamos ante otro ejemplo de ruptura de géneros propia del postmodernismo. En este sentido, se puede considerar que existen, esencialmente, dos maneras de entender el concepto de postmodernismo a la hora de aplicarlo al estudio de la literatura española de los últimos tiempos. Una primera se asocia a nombres como Lyotard, Jameson y Hassan. La segunda se vincularía a nombres tan conocidos como Barth, Eco, Jencks, Hutcheon o Mc Hale. En el interesante estudio que realiza Holloway, para el primer grupo de pensadores el concepto de postmodernismo es más amplio, es:

“Un movimiento irracional, anárquico, resistente a cualquier definición estable y estrechamente vinculado con lo anticonvencional, lo indeterminable y con el experimentalismo vanguardista que anticipa incluso el modernismo occidental”¹²⁹

Dentro de este primer grupo será principalmente Gonzalo Navajas quien, a pesar de estar instalado en una concepción más amplia de postmodernismo, considerará a Muñoz Molina uno de los mejores ejemplos de escritores jóvenes españoles que con sus novelas y el uso paródico del género policíaco han superado en parte el movimiento postmoderno. Este autor parte de la idea de que:

“El momento estético de nuestro momento inmediato ha sido y es todavía el postmodernismo (...) un postmodernismo que comporta la desacreditación de los valores y grandes conceptos y de los términos ontológicos, éticos y formales convencionales, (...) en el que la figura central del héroe se realiza a partir de la cita de un referente precedente al que se somete a un tratamiento paródico de disminución y descalificación”¹³⁰.

¹²⁹ HOLLOWAY, V. R. *El Posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, pág. 55.

¹³⁰ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida” en *Revista de estudios hispánicos* nº 28 (1994), págs. 213-215.

Sin embargo, dentro de la segunda vertiente hay autores que restringen más el concepto y lo consideran algo periódico, posterior al modernismo occidental, que vuelve a convenciones y fórmulas populares y que, en palabras de Langa Pizarro:

“Se centra en lo cotidiano, lo erótico y lo callejero, olvidando las grandes ideas, dejando atrás la denuncia y la experimentalidad, rechazando los dogmas de vanguardia sin ofrecer otros”¹³¹

En este segundo grupo, son más numerosos los estudios de autores españoles que utilizan la parodia de lo policíaco. Y también aparecen autores que en este punto se centran en la figura de Muñoz Molina. Tal es el caso de Randolph Pope, que en su obra *Posmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina*¹³², pondrá como ejemplo al autor jiennense a la hora reincidir en el uso irónico del género policíaco, prueba palpable para Pope de que ya no es posible la originalidad y de que todo se relativiza en literatura y desaparecen los conceptos absolutos.

En cualquier caso, lo que se puede destacar es que sea cual sea el concepto de postmodernismo del que se parta, el referente de lo policíaco, y por ende de Muñoz Molina, está presente en la crítica literaria que se ocupa del fenómeno del postmodernismo.

Si hacemos confluir el contexto histórico cultural de España –la transición democrática- donde nace el cultivo de una novela policíaca que intenta imitar a los clásicos norteamericanos y, de otro lado, una tendencia artística predominante, el postmodernismo, que intenta romper con cualquier tipo de patrón artístico, ya sea formal, de fondo, o ideológico, podremos extraer importantes conclusiones del por qué resulta tan difícil encasillar la narrativa de Muñoz Molina en unas coordenadas típicas del género policíaco.

Según Resina, estos dos factores, la transición y la parodia propia del postmodernismo, coinciden en el tiempo:

¹³¹ Op. cit., pág.55.

¹³² Publicado en *España Contemporánea II* (1992), págs. 111-119.

“La frecuencia de la parodia en la novela policiaca postfranquista es inseparable de la importancia de las formas paródicas en la estética postmoderna, que penetra en España precisamente en la década de los setenta”¹³³

De esta forma, podríamos aplicar esta teoría a nuestro autor y partir de la hipótesis de que el uso paródico de la novela policiaca: de un lado le facilitaría el poder transmitir a través de su narrativa una estética postmodernista, pero al mismo tiempo de otro lado nos clarificaría su exclusión como cultivador de unas normas convencionales que serían fieles a los patrones de novela negra norteamericana.

En esta línea se encuentra también García-Moreno Barco, quien considera que lo postmoderno, en *El invierno en Lisboa*, estaría en superar el canon de la novela detectivesca mediante lo marginal y lo ecléctico, mediante la fusión de voces, músicas y películas, de:

“Elementos culturales de diversa índole (...) en menoscabo de una cultura centralizada unívoca y jerarquizada”¹³⁴

Es curiosa, sin embargo, la tesis de Sperber sobre el uso del género negro en esta novela que le lleva a considerarla una novela postmoderna –considerando postmodernismo la vuelta a la crisis del modernismo-. Como ya vimos, Vázquez Montalbán argumenta la aparición de la novela negra en la España de los setenta como un camino para un realismo alejado del producto literario de masas. El postmodernismo de Muñoz Molina estaría en volver a la cultura de masas, a la misma que provocó la crisis que originó el modernismo: el autor, para Sperber, lo hará utilizando el Partido Comunista como señuelo. Cuando esta organización política se aleja del pueblo –de las masas- se convierten en:

¹³³ Op. cit., pág. 225.

¹³⁴ Op. cit., pág. 196.

“Maniquíes anacrónicos, muy pálidos, recién llegados de oficinas insalubres y arrabales monótonos de la Europa Oriental (...), puritanos que no aludían nunca a la realidad (...) que tenían la extraña potestad de regir la vida de un hombre, yo mismo, o el otro”¹³⁵

Si seguimos las premisas de Sperber, sobre todo en lo que refiere a la utilización del género negro de una forma masiva, nos parece interesante la interconexión con un supuesto postmodernismo; sin embargo, *Beltenebros* ni es una propuesta realista –ya se ha comentado– ni un producto pensado para las masas (Muñoz Molina ha manifestado su admiración por un Faulkner que nunca se adaptó a lo que pedían los lectores sino que supo esperar a que apareciera un público que le fuera devoto). En cuanto a la relación con el Partido Comunista no hay que perder nunca de vista que en la “parábola fría” de *Beltenebros* nunca aparece el nombre de este partido político; precisamente porque su esencia, la “fábula paradójica” del héroe traidor, se puede aplicar a cualquier organización, no sólo al Partido Comunista.

Por otro lado, el ya citado Gonzalo Navajas selecciona como ejemplo de un postmodernismo más evolucionado la segunda y la tercera novela de Muñoz Molina. Navajas considera.¹³⁶ que Muñoz Molina bebe de las fuentes de este postmodernismo, de su escepticismo ante cualquier modelo. Sin embargo, de esta negación surge la aserción y a través de ella se corroboran atributos humanos arquetípicos. Muñoz Molina dará una vuelta de tuerca más a la estética postmodernista y, dentro de un marco de negación, encenderá una lámpara al final del túnel donde sí hay héroes y modelos que seguir.

Pero sólo se relacionan con lo postmoderno *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. También otras novelas, de menor calado o menos relacionadas con lo

¹³⁵ SPERBER, R. *Modernism and Mass Culture in Botho Straub and Antonio Muñoz Molina*, Ph. D. Univ. of Washington, 1995, pág. 11.

¹³⁶ Art. cit., págs. 229-231.

policíaco, se insertan dentro de esta estética. Así por ejemplo, con respecto a *Los misterios de Madrid*, Yolanda Molina-Gavilán afirma que:

“Se sigue siendo fiel ante la postmodernidad de su autor que consiste en integrar lo regionalista a la corriente cultural occidental dominante. Así, *Los misterios de Madrid* se sirve de elementos de la novela negra en la mejor tradición de Chandler”¹³⁷

El final feliz típico de la novela negra y sus matones típicos parodiados bajo lo folclórico serían también otros aspectos que utilizan lo policíaco bajo el prisma de lo postmoderno.

También Navajas aplicará su teoría ya citada de la “afirmación” en el nuevo héroe postmoderno de Muñoz Molina en otras novelas:

“Ni el doble mediocre del autor en *Ardor guerrero* ni el militar republicano intolerante y anticuado de *El jinete polaco* son figuras ejemplares. Sin embargo, hay en ambos una nobleza ingénita que desafía los triviales cambalaches que la cultura posindustrial ha convertido en habituales e incluso encomiables”¹³⁸

Una vez señalada la postura crítica de este autor, y con relación a novela policíaca, nos gustaría matizar –como ya hemos recalcado– que esa “afirmación” que surge de la “negación” es propia de la estética de la novela negra y puede que nos hallemos, y esto es lo importante, ante uno de los motivos por los que este autor escoge estructuras policíacas debajo de las cuales subyace una visión del mundo que desea desarrollar por encima de todo, y que desea que sea plasmada alegóricamente en su obra. La parodia no termina sino que queda desmentida aunque los personajes se refugian en su interior para huir del mundo y de los demás.

¹³⁷ MOLINA-GAVILÁN, Y. “Poéticas regionales ante la postmodernidad: dos escritores andaluces” en *Revista Lucero*, vol. 5 (1994), pág. 109.

¹³⁸ NAVAJAS, G. “De Unamuno a Antonio Muñoz Molina. El proyecto moderno y el siglo XXI” en *Revista Siglo XX*, vol. 15 (1997), pág. 144.

Para Navajas, además, también es postmodernista la relación de Muñoz Molina con la temática policíaca en dos aspectos:

- Navajas habla de un “discurso menor” en el nuevo postmodernismo en el que se busca una obra más asequible y menos hermética:

“La prolongada persistencia de la forma de la novela policíaca (cita, entre otras, a *Beltenebros* como ejemplo) es un índice de que la nueva estética aspira a captar la atención del lector con recursos procedentes de la literatura popular y de resultados asegurados (...), la nueva ficción aspira a producir un modo estético que, siendo abierto y no exclusivo, no incurra en el adocenamiento y la previsibilidad convencional”¹³⁹

- Igualmente, Navajas considera que en la nueva estética postmodernista no hay referente externo:

“La referencia es ahora intraliteraria: en el caso de Muñoz Molina, la novela policíaca mediada y codificada por Borges y la *mystery novel* americana y el cine de misterio, en especial el de Hitchcock. El motivo de la búsqueda, que es uno de los componentes estructurales de ambas novelas, está modelado en torno a las narraciones del contragénero policíaco de Borges, como “El sur”, y películas como *Notorious* de Hitchcock o la serie de películas protagonizadas por Humphrey Bogart”¹⁴⁰

¹³⁹ NAVAJAS, G. “Una estética para después del postmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española” en *Revista de Occidente* nº 143 (1993), pág. 128.

¹⁴⁰ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, pág. 224.

Dentro de todos los enfoques ya citados, y en la misma órbita, *Los misterios de Madrid* se convierte en la única obra analizada por Resina en el contexto de la parodia postmodernista del género y del desencanto, es más, para Resina, Muñoz Molina emplearía este género para poner de relieve el carácter meramente formal de la cacareada postmodernidad de una España conservadora de su hecho “diferencial”. La crítica de la novela policíaca española no es razón suficiente para proclamar un progreso literario (o social), pero es necesaria la parodia para avanzar en la propia caducidad del género, en la crítica social, en convertir al autor en lector del género parodiado.

Todo va coincidiendo para que el uso particular del género policíaco permita al autor recrearse en formas de expresión narrativas que adora, sin renunciar por ello a expresar un fondo ideológico que considera muy importante en cualquier novela, y sin renunciar tampoco al mero entretenimiento del lector que mantiene su atención cogido de la mano de un misterio, o suspense, que nunca desaparece.

De nuevo se hace necesario acudir a las propias palabras del autor, en una entrevista con A. Scarlett¹⁴¹, para clarificar y reafirmar todo lo que estamos intentando exponer.

Primeramente nos señala su admiración por la sencillez de formas narrativas de la novela americana, de la que es miembro cualificado la novela negra:

“El construir el artificio máximo que es el artificio de la naturalidad. Eso es lo que más me ha impresionado y lo que más envidia me da de los libros americanos que leo”.

A continuación podemos encontrar la clave para descubrir “el tipo de postmodernismo” al que se apunta el autor:

“Y si en novela posmodernidad es querer o poder asumir cualquier tradición que uno quiera, pues en ese aspecto soy

¹⁴¹ SCARLETT, A. “Conversación con Antonio Muñoz Molina” en *España contemporánea* T. VII nº1 (1994), págs. 69-82.

posmoderno. Ahora si posmodernidad implica irresponsabilidad moral y estética, entonces no (...). Yo puedo hacer una parodia de una novela policial en un libro, pero es una parodia responsable porque tiene una finalidad estética y moral, no porque me dé igual.”

No pueden resumirse mejor los pilares del supuesto postmodernismo que pensamos se da cita en este autor. Muñoz Molina no tiene ningún inconveniente en inscribirse, o en que lo inscriban, en una estética postmodernista predominante si ello le permite poder recoger una tradición de la que no solo se siente heredero sino deudor, y si ello le permite igualmente poder transformarla, parodiarla y desmembrarla. Ahora bien, nunca renunciará a la transmisión de unos valores estéticos y de unos axiomas ideológicos que, para este autor, deben ser consustanciales a cualquier obra artística: porque en eso no se considera Muñoz Molina, ni creemos que podamos hacerlo, postmoderno.

Por tanto, podemos considerarlo postmoderno en cuanto a la utilización particular del género policíaco, a su capacidad de generar suspense y de construir una estructura cerrada con caracteres preconfigurados en la mente del lector. Por el contrario, insisto en que no se puede considerar postmoderna en cuanto a la utilización de la obra narrativa como vehículo de transmisión de valores morales, éticos y artísticos inequívocos.

2.4.2. El género policíaco como literatura útil.

Engarzando con lo último expuesto anteriormente, y por su concepto de literatura útil al que ya hemos aludido, Muñoz Molina no hará dejación de la potencialidad que se encuentra adherida a cualquier obra literaria de ser capaz de insuflar en el lector consideraciones de tipo ideológico, moral o ético.

En este sentido, se hace necesario traer a colación la contundencia de las palabras de Muñoz Molina que avalan nuestra afirmación anterior:

"Yo no creo en ese compromiso político militante en que se creía antes, ahora lo que sí creo es que hay una especie de responsabilidad moral en el escritor" ¹⁴²

Si partimos de esta premisa, el autor va a coger como modelo un personaje arquetípico que intentará defender a toda costa su moral particular inmerso en un mundo cada vez más despiadado y donde a medida que pasa el tiempo se encuentra más solo. Y ese arquetipo lo tomará del género policíaco y será el detective. Las propias palabras del autor siguen avalando nuestra afirmación:

"La idea ilustrada del imperio de la ley ya no existe; ahora hay otro monstruo: la inseguridad absoluta, que te lleva a buscar protecciones privadas... El recurso es el de la moral del detective privado: en el ámbito en que uno se mueve, afirmar la moral, la ternura y la solidaridad, así como en el ámbito del trabajo, pues hacer bien algo te sitúa en el lugar de los justos, de los que salvan su generación" ¹⁴³

Volvamos a uno de los teóricos del género policíaco en el que nos hemos apoyado para indagar si existe algo de extraño o chocante en la utilización de lo policíaco como transmisor de valores sociales y morales. Para Porter, que intenta descubrir siempre el lado ideológico que tiene todo uso de género, desde el primer momento en que se dan los primeros pasos de la novela policíaca, la clásica de enigma, ya existe una clara connotación en el género de enviar un mensaje subliminal de que la razón vencerá al mal y se volverá al orden social. La única variante que plantea la novela negra en este sentido es destruir la inocencia de su antecesora y poner al descubierto las miserias de la sociedad, pero sin perder una serie de valores encarnados en la figura del detective:

¹⁴² GOPEGUI, B. "Entrevista. Antonio Muñoz Molina" en *Tribuna* nº 19 (1989), pág. 116.

¹⁴³ CRUZ, J. "Hay que reducir el infierno" en *El País* de 8 de junio de 1992, pág. 32.

"Works in the genre always take a stand in defense of the established societal order, then, even when, as in certain hard-boiled novels, they uncover corruption among prominent citizens and public officials (...). Wherever it appears, detective fiction always forms parts of "the discourse of the Law", but what might be called the style of such discourse varies in interesting ways (...). The new realism of the hard-boiled school was a reaction not against British sophistication but against British innocence. The American detective novel took the muckrakers' theme of "the shame of the cities"¹⁴⁴

Rich engazará la carga ideológica a la que alude Porter con una narrativa de Muñoz Molina donde la justicia y la ética sólo pueden existir en el individuo:

"It is therefore not surprising that Muñoz Molina has adopted the novela negra as one of his primary intertexts, using this genre to portray the isolation of the individual in a society where -in the words of a popular expression- "heroism is dead", an ethical choices have lost almost any collective significance"¹⁴⁵

Coincido con este último autor en que no se puede hablar de casualidad a la hora de que Muñoz Molina escoja la temática policíaca como vehículo de expresión. No es simplemente una "arquitectura cerrada" que haga más definido tanto para el autor como para el lector el itinerario narrativo, no se trata únicamente de un instrumento que mantenga viva la atención del lector. La utilización del género policíaco en general, y de la figura del detective en particular, es también una metáfora muy válida de la descomposición de la moral colectiva y del refugio en una ética individual e íntima a la que aquella conlleva.

¹⁴⁴ Op. cit., págs. 125, 129 y 162.

¹⁴⁵ Op. cit., pág. 115.

2.4.3. El género policíaco y el desencanto.

Consideremos ahora si Muñoz Molina también estaría dentro, en mayor o menor medida, del grupo de escritores que reflejan en su obra la desilusión y las esperanzas desvanecidas, primeramente tras la llegada de la democracia y, sobre todo, tras la entrada en el gobierno socialista de Felipe González, una vez comprobado que los cambios con los que se soñaba en los años de la dictadura quedan descafeinados.

Después de haber abordado la lectura y un somero análisis de novelas como *El dueño del secreto* o *Los misterios de Madrid* no cabe duda de que el virus del desencanto también está presente en Muñoz Molina. Y no sólo se puede deducir de algunas manifestaciones vertidas en artículos de opinión:

“Me llevé la alegría inmensa de la victoria socialista en España en octubre de 1982, pero tardé mucho en comprender que aquellos ganadores de entonces no estaban dispuestos a considerar que fuéramos de los suyos los que no acatábamos ni la ortodoxia del partido ni las marañas de lealtades clientelares que se apresuraron a urdir”¹⁴⁶

Incluso se refiere explícitamente al “desencanto” a la hora de hablar de la desilusión tras la transición:

“Con la transición no sólo han cambiado algunos uniformes, sino que la moda municipal ha vuelto a deslizarse hacia lo verde. Algunos años atrás había quien hablaba de una Granada azul, de una Granada roja (un periódico clandestino se llamaba así). Por aquello del desencanto nos vamos conformando con que al menos nos devuelvan una Granada aproximadamente verde”¹⁴⁷

Sin embargo, no quiero decir con esto, como hace Rich, que la contaminación llegue a tal extremo que se vea uno en la obligación de colocar la etiqueta a Muñoz Molina de “escritor del desencanto”. El propio autor descalifica la exageración del

¹⁴⁶ MUÑOZ MOLINA, A. “Perder siempre” en *La vida por delante...*, págs. 280-281.

¹⁴⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Un busto en el salón” en *El Robinson urbano...*, pág. 22.

autor americano¹⁴⁸; no obstante, la propia visión un tanto escéptica de la vida y los sueños desvanecidos de la época de estudiante en Madrid hacen que la sombra del desencanto aparezca en sus novelas y unida a lo policíaco, sin que eso signifique que la nueva realidad no se haya asumido o que Muñoz Molina arrastre una especie de trauma no superado por una desilusión enfermiza que quiere trasladar a sus personajes. Simplemente, hubo una época pasada y una manera de mirar la vida que aparecen descritas desde un presente: se puede hablar de desencanto, pero desgajándolo de un barniz de tristeza y desilusión y envolviéndolo más bien en una mera nostalgia por otros tiempos.

A pesar de que, formalmente, las novelas estudiadas no puedan ser calificadas como netamente policíacas, este hecho no sólo no es óbice sino que reafirma la presencia del desencanto. Del mismo modo opina Resina:

“Incluso el desvío formal respecto de los modelos del género, desvío que se observa en las novelas escritas en este período, se explica fácilmente en función del desencanto”¹⁴⁹

A nuestro juicio, Muñoz Molina utiliza, y al mismo tiempo deforma, el género policíaco porque le sirve como metáfora idónea para poder transmitir un desencanto que tiene tres pilares básicos y complementarios:

- *El presente como pesimismo escéptico*: Lorencito Quesada, el narrador-protagonista de *El dueño del secreto*, el inspector de *Plenilunio*, Minaya, Biralbo, Darman.... Todos los “detectives” de Muñoz Molina tienen una visión del momento vital en el que están inmersos un tanto desesperanzadora. No creen en la gente que le rodean, desconfían de cualquier sistema, incluso de aquellos en los que en un primer momento siguieron con todas sus fuerzas. El hastío y una tristeza serenamente melancólica inundan a un Lorencito Quesada o al narrador de *El dueño del secreto*;

¹⁴⁸ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

¹⁴⁹ Op. cit., pág. 60.

ambos al final retornarán a Mágina para continuar con la monotonía de sus sueños frustrados. En este primer punto, Muñoz Molina coincide con aquellos autores españoles que, desde el desencanto, cultivan una novela con mucha carga de la temática policíaca. Tal es el caso del más paradigmático de todos, Vázquez Montalbán: su detective Carvalho asiste impasible, desde un escepticismo casi nihilista, al espectáculo de una sociedad sin un claro norte. Para Joan Ramon Resina, Carvalho significa:

"Vázquez Montalbán intuye correctamente el sentimiento popular y hace suya -es decir, de su detective- la indignación de la pequeño-burguesía ante la autopromoción de la clase política. La suya es, sin embargo, una indignación peculiar, pasiva, sin más consecuencias previsible que el fin de lo social anunciado por Baudrillard; es la indignación que subtiende a la derivación entrópica que en España se ha llamado "desencanto""¹⁵⁰

El aire de melancolía tranquila que subyace en las novelas de Hammet o Chandler se aprovecha ahora por parte de estos autores españoles para emborracharse de un espíritu crítico pero un tanto conformista.

- *El pasado como nostalgia*: después de descubrir que el escenario social no es el deseado, el grupo de escritores en el que estamos incluyendo a Muñoz Molina intenta volver hacia atrás en el tiempo para huir de la realidad no deseada, instalarse de nuevo en el paraíso perdido que nunca se debió destruir.

Es entonces cuando aparece la nostalgia al igual que ya ocurre en la novela negra norteamericana, que, tal y como confirma Porter, quiere volver al viejo espíritu lleno de valores de los pioneros, destruido por la inhumana industrialización:

"The radicalism of the hard-boiled tradition is therefore a radicalism of nostalgia for a mythical past. If any political

¹⁵⁰ Op. cit., pág. 264

program is implied at all, it is one that looks forward to the restoration of a traditional order of things, associated retrospectively with the innocent young Republic and its frontier, a traditional order that was destroyed with the advent of large-scale industrialization”¹⁵¹

En Muñoz Molina esta nostalgia cobra mucha fuerza en sus novelas, más que en cualquier otro de sus contemporáneos, pero se enfoca en muy diversas direcciones. Así, por ejemplo, en *Los misterios de Madrid*, la añoranza de Lorencito de todos los valores rancios del antiguo régimen es un elemento paródico más dentro de la ironía con la que se observa la realidad española. En *El dueño del secreto*, la nostalgia es nada más y nada menos que el punto de vista desde el que el narrador protagonista nos cuenta la historia.

Pero es paradójicamente la novela que tiene menos de “negra” y más de “enigma”, *Beatus Ille*, la depositaria del momento histórico español hacia el que Muñoz Molina se muestra más nostálgico: la II República (1931-1936). Tanto en los propios participantes de esa etapa histórica, con Jacinto Solana a la cabeza, como en las generaciones que nacen y crecen con la dictadura franquista, con el “detective” Minaya como principal baluarte, se respira una admiración y veneración hacia el florecimiento cultural republicano que se ve truncado con la guerra civil. En el fondo, la investigación de Minaya con relación al asesinato de Mariana no es sino una excusa para que, con la ayuda de un Solana como oculto narrador, ir descubriendo los momentos mágicos que se vivieron en esos años, con la abanderada de Mariana como belleza “marsellesa”.

- *El futuro como esperanza desde lo individual*: el tercer elemento que termina de cerrar un círculo catártico y superador es una puerta abierta a la lucha que, dentro de un ambiente de desencanto, engazaría con lo que ya ha sido comentado en cuanto al concepto de “literatura útil” y en cuanto a una nueva visión superadora del movimiento postmoderno. Todo ello conformaría la nota más definitoria de Muñoz Molina dentro de su grupo generacional de escritores que se dejan influir por la

¹⁵¹ Op. cit., pág. 181.

novelística policíaca. Después de mirar al presente con pesimismo y al pasado con nostalgia no queda más remedio que la obligación moral, íntima e individual, de conservar un ramillete mínimo de valores de civismo, ética y justicia. Y nada mejor que apropiarse de la figura del detective para lanzar este mensaje.

Resina aborda esta visión ilusionante cuando estudia *Los misterios de Madrid*; para este autor:

“La escritura de la novela policíaca obedece al deseo de trabajar en el mito. Se reconoce en el mito el único contexto posible, y se opta por trabajar en él para abrir una brecha en el ilusionismo, tanto en el de los grandes logros como en el de las grandes esperanzas.”¹⁵²

Sin embargo, es en la única novela que, con matices, hemos calificado de policíaca donde está más patente esta vuelta de tuerca del desencanto. En efecto, en *Plenilunio*, el inspector –el “detective”–, a pesar de no poder desprenderse del abrigo de una melancolía otoñal e indolente, a pesar de un sistema judicial que no castiga a los culpables y de una sociedad ahíta de “telebasura”, nunca cejará en su empeño de detener al criminal; aunque después el culpable se vista de víctima, su obligación es detenerlo y ponerlo a disposición de la justicia; esa es su brújula que, por encima de todo, siempre orientará al personaje y al lector.

Es en este punto donde existe el ya citado distanciamiento con un postmodernismo lleno de apatía hacia el futuro y cercano al nihilismo: Muñoz Molina transmite a sus personajes una esperanza en el ámbito de la moral individual que se sirve claramente de la que ya existía en el modelo clásico del individualismo del detective de novela negra.

¹⁵² Op. cit., pág. 59.

Segunda parte:

Influencias de la novela policíaca y del cine negro

1. La metaficción policíaca: la búsqueda acompañada.

Una de las definiciones más sencillas y claras de lo que es la metaficción en una novela, convirtiéndola en metanovela, es la señalada por Torrente Ballester cuando viene a afirmar que:

“La novela es, ante todo, creación de mundos imaginarios por medio de la palabra. Una metanovela es, entonces, la escritura de la aventura de escribir”.¹

Pero el objetivo de este trabajo gira en torno a lo policíaco, que será necesario poner en relación con la metaficción. En cuanto a esto, no cabe duda que, de entrada, la obra policíaca ya encierra de por sí una gran carga metaficcional: no olvidemos que toda novela policíaca se nutre del desarrollo de dos historias, la del crimen y la de la investigación del mismo. De este modo, y en palabras de Chesterton:

“The criminal is the creative artist; the detective only the critic”²

Lo mismo pensará Le Carré, recordemos que su protagonista Smiley – adorado por Muñoz Molina- abandona los estudios sobre literatura e ingresa en los servicios secretos británicos; sin embargo, él mismo nos va a decir que el método deductivo que aplica al estudio de un texto es idéntico al que va a aplicar al estudio de un caso o misterio.³

Para muchos autores, el género policíaco está cargado de una fuerte dosis de metaficción. Tanto en la vertiente de la novela de enigma como en la de la novela negra, existe la figura del “investigador” que tiene la misión de descubrir el enigma;

¹ DOTRAS, A. M. *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, pág. 191.

² CHESTERTON, G. K. *The Blue Cross* en *The Innocence of Father Brown*, Harmondsworth, (Middlesex) Penguin, 1950, pág. 12.

³ LE CARRE, J. *Call for the Dead*, London, Gollancz, 1983, pág. 14.

en este sentido, en las dos historias implícitas que existen, la del misterio y la de la investigación del misterio, el “investigador” actúa como un “lector” de la historia que tiene que ir desvelando, o más bien “leyendo entre líneas”. El lector real va a ir comprobando como las dos historias se conectarán al final en un punto de intersección donde el detective-lector ha concluido también su trabajo.

Para Todorov, desde una orientación formalista, estaríamos ante dos planos, el de la primigenia historia de misterio y el del discurso para desvelarlo:

“The first -the story of the crime- tells “what really happened”, whereas the second -the story of the investigation- explains “how the reader (or the narrator) has come to know about it”(…) They distinguished, in fact, the fable (story) from the subject (plot) of a narrative: the story is what has happened in life, the plot es the way the author presents it to us”⁴

En términos parecidos se expresará Hühn, para quien el esfuerzo por narrar cómo se desvela el misterio deja patente al mismo tiempo la existencia de un texto escrito que da fe de lo conseguido:

“The initial crime -as long as it remains unsolved- functions as an uninterpretable sign... The progress of the plot (that is, the second story) is then presented as a succession of attempts to ascribe meaning to the sign by finding the missing links to the accepted patterns of reality... The attempt to read the mystery in this way presupposes the existence of a text”.⁵

El propio Chandler, en su vertiente ensayística y teórica, no lo podía definir mejor:

⁴ TODOROV, T. “The Tipology of Detective Fiction” en *The Poetics of Prose*, New York, Cornell Univ. Press, 1977, pág.45.

⁵ HÜHN, P. “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction” en *Modern Fiction Studies* nº 33.3 (1987), pág. 453.

"Yet, in its essence the crime story is simple. It consists of two stories. One is known only the criminal and to the author himself. It is usually simple, consisting chiefly of the commission of a murder and the criminal's attempts to cover up after it... The other story is the story, which is told. It is capable of great elaboration and should, when finished, be complete in itself. It is necessary, however, to connect the two stories throughout the book"⁶

Si consideramos que existe un texto oculto, este será descifrado por el detective-lector a pesar de las dificultades que tanto el destino como el criminal vayan interponiendo a lo largo de todo el proceso. Hühn considera que estos obstáculos a la hora de descifrar el código del misterio corroboran aún más la consideración del "misterio" como "texto" oculto, ya que algo parecido ocurre en el proceso de lectura real al existir también dificultades en desvelar el significado de lo que el escritor ha querido explicitar u ocultar:

"This is basically a contest between an author and a reader about the possession of meaning, each of them wishing to secure it for himself. (The contest within the novel is repeated on a higher level between the novelist and the actual reader)"⁷

Dentro de la crítica española, el propio Resina destaca la semejanza entre el reto del detective y el reto del lector:

"En el orden lúdico la novela policíaca propone una competición entre autor y lector semejante a la que se establece entre criminal y detective; de ahí que la interpretación del texto pase por la identificación de este último"⁸

⁶MACSHANE, F. (ED.) *The Notebooks of Raymond Chandler*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1976, pág. 42.

⁷ Op. cit., pág. 456.

⁸ Op. cit. Pág. 189.

Existen varios ejemplos de obras literarias policíacas, o cercanas a lo policíaco, donde se juega con todo lo descrito anteriormente para conseguir despertar mayor interés y curiosidad en el lector. Así, en la novela de Agatha Christie *The Murder of Rogar Ackroyd*, el propio detective y narrador resulta ser al final, en una vuelta de tuerca que juega claramente con lo metaficcional, el propio asesino. Algo parecido ocurre en *The Dain Curse* de Hammet, o incluso en *Papel Mojado* de Millás.

Si nos centramos en Muñoz Molina, es necesario señalar de entrada que la importancia de la metaficción es patente para muchos críticos: así, por ejemplo, García Ronda habla de la existencia de una:

“Altísima capacidad de transmutar la escritura en investigación de lo narrado, de tal modo que es el mismo lector el que explora el territorio”⁹

Si ponemos en relación la clara semejanza entre la búsqueda del detective y la “otra búsqueda” del lector (su participación activa en el proceso de lectura), y si tenemos en cuenta la importancia que concede Muñoz Molina a la necesidad de explorar y de encontrar por parte de escritor y de lector, el resultado no es otro que la necesidad de realzar la propia condición de ficción de lo literario para que, de esta forma, el lector se vea obligado a tomar partido en lo que no es sino, como la propia vida, una mezcla de realidad y ficción. En este contexto, lo policíaco ofrece así, como género literario en sí y como poseedor de recursos y técnicas narrativas propias, una oportunidad única para que este autor desarrolle su propio concepto de lo que debe ser una obra literaria, incluyendo el papel que debe jugar todo lector en la misma.

Ya se ha aludido a la importancia que confiere Muñoz Molina a esta simbiosis existente lo ficticio y lo real, a su constante deseo de señalar al lector que la obra no sólo refleja la realidad de un mundo sino su propia creación imaginaria. Esta concepción artística llega en nuestro autor hasta tal punto que convierte a este aspecto en uno de los pivotes sobre los que descansa la calidad de una obra literaria:

⁹ GARCIA RONDA, A. “Insistencia” en *El Urogallo* nº 36 (1989), pág. 59.

“La mejor literatura, a diferencia del folletín y del pastiche, no sólo nos enseña a mirar con ojos más atentos hacia la realidad, sino también hacia la propia ficción”¹⁰

El objetivo sería, por tanto, examinar cómo se refleja este ejercicio de “especial metaficción policíaca” en cada una de las narraciones de Muñoz Molina. No podemos olvidar en ningún momento que es el propio autor quien conscientemente elige el “modelo cerrado” del patrón policíaco para alegóricamente dar más fuerza a la búsqueda constante que hay en cada uno de nosotros, en cada escritor, en cada lector, en cada detective. En consecuencia, me centraré, no en la totalidad de alusiones que existen diseminadas en la obra de Muñoz Molina y que denotan la condición de artificio literario que existe en ellas sino, tan sólo y especialmente, en aquellas que hagan hincapié en la idea de búsqueda acompañada, es decir: aquellas en las que el hipotético detective en cierto sentido se salga de los parámetros estrictos de la ficción para acercarse al lector e invitarle a que le acompañe a salir del laberinto que encierra el enigma. Así pues, el que teóricamente tiene asignadas las funciones de detective deja al descubierto de alguna forma su propia condición de personaje y agarra de la mano al lector convirtiéndolo en su “compañero de patrulla”.

Son explícitamente este particular tipo de referencias las que reflejan la importancia en Muñoz Molina de la metaficción en general, y sobre todo de esta determinada “metaficción policíaca” en particular, con lo que, en consecuencia, estaríamos ante un factor importante más a tener en cuenta a la hora de evaluar la influencia de lo policíaco en la narrativa de Muñoz Molina.

Dentro de lo que me he atrevido a denominar “búsqueda acompañada” existirían diversas formas de llevarla a cabo por parte del autor y a través de sus personajes. Así, se podría establecer una teórica división en función de la manera en la que los personajes se salen de la ficción, descubriendo su propia condición ficticia - o, más aún, su mezcla de realidad y ficción- y requieren la compañía del lector. En esta línea, señalaría las ocasiones en las que:

¹⁰ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 25.

- El narrador se oculta e invita al lector a que lo descubra al final.
- El detective que “lee” e invita a investigar al lector.
- El detective resalta su condición de personaje policíaco.
- El detective oculta información que conoce para crear intriga.
- El detective invita a imaginar al lector.

1.1. El narrador se oculta e invita al lector a que lo descubra al final.

Con respecto a la metaficción con relación a la primera novela de Muñoz Molina, es referencia obligada el excelente trabajo de Madrid. Este autor, remarca las importantes conexiones que existen en esta novela entre la metaficción y lo policíaco:

“La intriga policíaca es una metáfora de una novela de metaficción, puesto que se hacen continuas referencias al proceso de creación: los dos protagonistas, Solana y Minaya, escriben un libro (...). El proceso de descubrir la verdad de unos asesinatos que inicia Minaya es, en realidad, un símbolo del proceso de toda creación”¹¹

Así pues, para este autor, dentro del profundo análisis que realiza de *Beatus Ille* como metanovela, la relación entre lo policíaco y la metaficción forman parte de la esencia de la misma.

En términos parecidos, González Herrán considera que en la primera novela de Muñoz Molina:

“El eje central del asunto de *Beatus Ille* es, precisamente, la búsqueda -que termina siendo una reescritura- de un texto (el libro homónimo de Jacinto Solana)”¹²

En consecuencia, comulgando como es mi caso con las afirmaciones anteriores, podemos inferir que la estructura de relato policíaco de enigma no es otra

¹¹ Op. cit, pág. 200.

¹² GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. “Beatus Ille (1986), de Antonio Muñoz Molina: Reescribir la Historia, reescribir la ficción” en *Hispanística XX* nº 13 (1995), pág. 261.

cosa que un soporte estructural secundario que ayude a situarnos, mediante un ejercicio de metaficción, en el símbolo central que es la “búsqueda”: en primer lugar, la investigación del lector para descubrir quién es el asesino de Mariana; en segundo lugar, la investigación por parte del lector para saber quién es el narrador; en tercer lugar, la verdadera esencia de la novela que no es otra que la búsqueda del significado que puede tener para nosotros, los lectores, la guerra civil y el franquismo.

Me detengo ahora, por tanto, en desarrollar y comprobar la existencia de un narrador oculto como un aspecto más de la búsqueda acompañada a la que incita el autor.

Desde el principio, el relato comienza en una primera persona que indica al lector que no existe un narrador omnisciente sino que, por el contrario, es uno de los personajes quien ejerce las funciones de narrador. Sin embargo, también desde el inicio de la obra ya se va lanzando mensajes al lector con relación a hecho de que su identidad es un enigma que debe descubrir, además de las circunstancias de la muerte de Mariana:

“Ahora, cuando se ha cerrado la puerta, puedo, si quiero, imaginarlo todo para mí solo, es decir, para nadie” (Bea: 7)

Ese “nadie”, que se repetirá en más ocasiones, debe ser “alguien” puesto que lo está narrando. El lector no piensa en Solana ya que él mismo, como narrador, juega a despistar al lector no desmintiendo hasta el final la creencia generalizada de que ha muerto asesinado por la represión de la dictadura franquista.

La novela comienza también narrando la vuelta de Minaya a Madrid, es decir, utilizando la técnica cinematográfica del *flash-back*, el narrador oculto nos va contar algo que ya ha pasado y que concluirá cuando Minaya coja el tren, o por lo menos, eso se deduce de sus propias palabras:

“Ya no es preciso escribir para adivinar o inventar las cosas. Él, Minaya, lo ignora, y supongo que alguna vez se rendirá inevitablemente a la superstición de la escritura,

porque no conoce el valor del silencio ni de las páginas en blanco" (Bea: 8)

En esta investigación tan particular, las pistas no las puede ir mostrando el detective al lector, tal y como ocurre en cualquier novela policíaca (e incluso en la propia *Beatus Ille* con relación a la muerte de Mariana): aquí nos encontramos con un narrador que hace notar su presencia confusa, casi irreal, como personaje que oculta al mismo tiempo su identidad. No existe ningún otro personaje que haga de detective y que colabore con el lector en esta tarea. Este último cuenta con los mensajes directos que le lanza el narrador y de los que acabo de citar algún ejemplo, mensajes en los que se pone al lector tras la pista de alguien que da la sensación de que vive, pero de una forma latente, agazapada, casi en estado de hibernación, hasta que por fin desvela su identidad casi al final de la novela:

"Pero no podía atribuir ese recuerdo o ese sueño a mi vida porque yo no la tenía, yo era sólo esa mirada o las imágenes de penumbra y ventana entornada y luz que se sucedían en ella sin agruparse aún en una forma perdurable, yo era sólo la mano que tanteaba el cuerpo y las sábanas como única materia" (Bea: 265-266)

Tal y como especifica muy bien Rich, no estamos ante pistas tangibles y objetivas que nos descubran el misterio, simplemente ante declaraciones crípticas del narrador en cuando a su presencia sin nombre y apellidos durante el desarrollo de la narración principal protagonizada por Minaya:

"Unlike the traditional detective plot, in which physical objects provide part of the evidence (as in the case of Mariana), the clues to Solana's identity are primarily discursive phenomena."¹³

¹³ Op. cit., pág. 72.

El misterio de la identidad del narrador está ineludiblemente unido al misterio que hay en torno al libro escrito por Solana y titulado *Beatus Ille*, y que Minaya quiere hallar y estudiar. El lector avezado y erudito puede encontrar la primera pista en el propio título de la obra, que se titula igual que un poema de Horacio en el que el lector no va a descubrir quién es el narrador hasta el final de esta obra clásica. Muñoz Molina está repitiendo en esta novela la técnica que utiliza en sus narraciones cortas, la de insertar en el propio título de la obra algún tipo de clave para la resolución del enigma; en este caso el mensaje inserto subliminalmente en el título es confirmador, ya que le reafirma en su sospecha de que existe un personaje detrás del papel de narrador, sospecha que ya puede ir dirigida al autor de la obra: Solana; y al mismo tiempo intrigante, puesto que se le está anticipando que sólo si llega al final podrá descubrir su identidad.

Esta conexión entre el narrador oculto y la obra escrita por Solana, que tiene el mismo título que la propia novela, nos conduce a otro camino para encontrar la identidad del narrador: la manipulación de Minaya. Efectivamente, las sospechas se cierran sobre Solana cuando este, como cronista en su obra *Beatus Ille*, y el narrador de la novela tienen unas características muy comunes:

“A veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible” (Bea: 89)

Minaya investiga el manuscrito de Solana, partiendo de la base de que este ha muerto, pero sin tener certeza de ello:

“Donde Solana no llegó a escribir sino la fecha exacta del último día de su vida, subrayada con un trazo firme de la pluma” (Bea: 201)

Pero a medida que se va desvelando la trama, se nos muestra un Solana que no se limita tan solo a esconderse detrás de la máscara de narrador sino que utiliza su

presunta obra literaria para convertirse en verdadero director de una obra de teatro en la que Minaya es el detective. Se trata, a mi juicio, de una magistral vuelta de tuerca metaficcional por parte de Muñoz Molina en la que el propio manuscrito de Solana, que se va confundiendo con la propia novela, se convierte en un instrumento físico y objetivo, junto con la propia actuación de Solana, que manipula a Minaya como si fuera una marioneta y lo conduce, junto con el lector, hacia el camino que desvela todo lo que ha ocurrido y ocurrió con todos los personajes. Solana pasa a ser así una especie de demiurgo-detective que ya sabe toda la verdad pero juega con Minaya, y en consecuencia con el lector, para que la descubran gracias a su propia sagacidad. Son las propias palabras de un Solana todavía oculto las que apuntan lo que he denominado manipulación de Minaya:

“Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes de azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino. Ahora lo cumple, en la estación, ahora me obedece y aguarda”
(Bea: 258)

El lector cada vez tiene más razones para pensar que Solana no está muerto y que el manuscrito de *Beatus Ille* no ha existido nunca y está siendo utilizado por el narrador para “guiar” al detective:

“Cerca de mí, de nosotros, del instante en que sus ojos iban a encontrarse con los ojos de un muerto y en que iba a oír una voz imposible y como revivida de un manuscrito que él no hubiera encontrado aún, de tantas palabras mentirosamente calculadas y escritas para atraparlo en un libro que sólo había existido en su imaginación” (Bea: 262)

El juego de esta metaficción policíaca de Muñoz Molina se convierte en un frágil y atractivo juego especular en el que Solana urde una trama de la que es narrador y en la que Minaya es un personaje moldeado por él pero también una

segunda voz narrativa, una extensión de la primera que cobra vida propia y autonomía, y con la que se cierra el círculo del enigma metaficcional en torno a la identidad del autor y a la misteriosa liturgia del proceso creativo:

“Pero ese libro que usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted, desde que vino a Mágina, desde aquella noche en que Inés le oyó preguntar por Jacinto Solana hasta esta misma tarde. Ahora mismo su desengaño y su asombro siguen escribiendo lo que yo no escribí, segregan páginas no escritas” (Bea: 273)

Realmente Minaya ha sido el provocador de que Solana escriba y este el que a su vez incita a escribir al primero y le da los argumentos que necesita:

“Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años” (Bea: 276)

Todo da la vuelta, todo es realidad y es ficción, todo es intercambiable. La búsqueda acompañada que de forma brillante propone Muñoz Molina al lector le hace ver que cualquiera, como en la vida misma, puede ser personaje y autor al mismo tiempo, como lo son Minaya y Solana. Al final será Solana quien proclame:

“Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido” (Bea: 277)

“Usted ha escrito el libro”, le dije (...) Porque usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir” (Bea: 278)

Sin duda alguna, en *Beatus Ille*, nos hallamos ante un ejemplo de metaficción policíaca barroca y recíproca, donde el triángulo indispensable para que pueda existir una creación literaria: el autor, los personajes y la propia creación artística son conceptos etéreos, casi mágicos, dotados de los atributos de lo real y lo ficticio, que además son barnizados con la intriga de lo policíaco de tal forma que permiten que Muñoz Molina nos haga descubrir la intriga que puede encerrar, y lo apasionante que puede resultar, el juego de la teoría literaria.

El otro gran ejemplo de metaficción en la que el narrador se oculta con la finalidad de crear otro enigma añadido al lector para que continúe con su lectura es *Los misterios de Madrid*. En esta novela, el narrador pronto da muestras de su presencia pero no así de su identidad. Paulatina y progresivamente, el narrador nos irá dando más pistas que terminen desvelando su verdadero papel en la historia. Al comienzo del primer capítulo el narrador nos dirá que toda la fatiga y el cansancio de Lorencito, una vez que recibe la llamada misteriosa del conde de la Cueva:

“Habían desaparecido *como por arte de magia*, pensó después que escribiría cuando se decidiera a contarle todo” (Mis: 10)

En este momento inicial, el lector descubre que las aventuras de Lorencito las narra alguien que no es él. La narración está escrita en una tercera persona que incluso pone en cursiva la expresión literal parida por el reportero y no por el narrador:

“Imaginando de antemano el modo en que la contaría en un reportaje a doble página de *Singladura*, o quién sabe si en unas *Memorias* que sólo en su vejez se decidiría a escribir y en las que revelaría algunos de los secretos más antiguos y mejor guardados de la ciudad” (Mis: 11)

No está muy claro, parece que la redacción es obra de Lorencito, o al menos es él quien desea ser el potencial cronista en las páginas de su periódico, o narrador

autobiográfico de sus propias memorias; sin embargo, es otra persona desconocida la que nos la transmite a nosotros.

Más adelante, encontramos otro ejemplo:

“Comprendía, y así pensó escribirlo más tarde, que hay momentos en la vida en que un hombre debe jugárselo todo a una sola carta” (Mis: 38)

Da la sensación de que Lorencito tiene la intención de dejar constancia escrita de todas sus peripecias pero al final no lo hace:

“La mujer más alta y más blanca que Lorencito Quesada había visto nunca, *una mujer de rompe y rasca*, exclamaría con vehemencia mucho después, cuando se atreviera a contarlo, escogiendo los términos más apasionados de su vocabulario: los labios gordezuelos, la nariz respingona, los senos turgentes, los pezones enhiestos, los muslos escultóricos, la piel como alabastro, los hombros anchos y fornidos” (Mis: 88)

A esta altura de la novela, el lector ya tiene la confirmación de que Lorencito “mucho después” se “ha atrevido” a contar todo lo que le ocurrió. El cronista o biógrafo que nos lo transmite ya no solamente respeta las palabras de Lorencito utilizando la cursiva, además se limita a transmitir la genuina descripción de la mujer con “los términos más apasionados” del vocabulario del reportero:

“Un sexto sentido, quizás su olfato periodístico, contó después, *le decía algo*.” (Mis: 104)

El lector-detective puede ir deduciendo a esta altura de la novela, como una pista más, que el personaje misterioso que nos hace llegar la historia admira a Lorencito porque de nuevo vuelve a resaltar con la cursiva la gran intuición y perspicacia del protagonista, propia de los grandes investigadores. Más adelante, nos encontramos con otro ejemplo:

“De modo que fue obra de la casualidad, o de la Providencia, y no mérito ni destreza suya (él, paladinamente, así lo reconoce)” (Mis: 116)

Lorencito logra desatarse gracias a la “casualidad” o a la “Providencia” y reconoce que no fue mérito suyo. Al misterioso transmisor de la historia se le vuelve a notar su admiración no utilizando la cursiva sino poniendo entre comas la caballerosidad del detective con el adverbio “paladinamente”.

Cerca del final de la novela, cuando Lorencito logra calmar el nerviosismo de Olga con palabras grandilocuentes, la complicidad entre este primero y su confidente, la autocomplacencia del reportero y la admiración que siente hacia él su oidor son confirmadas:

“Tiempo después aún repetía Lorencito palabra por palabra aquella exhortación, asombrándose de su propia elocuencia. Se recuerda de pie, digno y sobrio a pesar del albornoz y las pantuflas, recibiendo noblemente en sus brazos a la muchacha” (Mis: 145)

Por fin, el confesor se descubre justo antes de concluir la novela:

“Y es en este momento cuando tiene entrada en esta historia mi humilde persona. Trabajo de mancebo en la farmacia Mataró, pero mi verdadera vocación es la literatura, y dentro de ella, el periodismo” (Mis: 186)

El lector descubre, a través de una metaficción marcadamente cervantina, que este mancebo, ferviente admirador de Lorencito, ha ido transcribiendo el relato de la historia gracias a las cintas en las que el protagonista ha ido grabando sus palabras.

Solamente le queda la incertidumbre al lector de qué le ha podido pasar al protagonista ya que el mancebo únicamente podía divulgar la historia, en palabras de Lorencito:

“Sólo si yo desaparezco de repente, o si muero en
extrañas circunstancias” (Mis: 188)

1.2. El detective que “lee” invita a investigar al lector.

Con esta nueva vertiente de búsqueda acompañada quiero detenerme en personajes creados por este autor con una gran vocación de detectives, en cuanto a su necesidad de conocer todo aquello que permanezca oculto, incitando al lector a confundirse con ellos. De esta forma, los límites entre la ficción del personaje-detective y la realidad del lector-detective se acercan de tal modo que la frontera entre uno y otro queda difuminada.

En *Beatus Ille*, Minaya comienza a indagar la muerte de Mariana de una forma más o menos accidental. El motivo de su llegada a Mágina no es ese sino investigar la figura del poeta Jacinto Solana:

“Entendió que al buscar un libro había encontrado un
crimen” (Bea: 106)

De este modo, la consideración de Minaya como un detective aficionado y accidental va a conseguir que el lector, como otro detective aficionado, se identifique con él en la búsqueda del asesino de Mariana. Enlazando con el apartado anterior, Minaya es un “lector” más dirigido por un Solana que va urdiendo la trama y dejando pistas a Minaya y al resto de lectores. Otro aspecto que abunda en esta consideración de Minaya como “amateur” y muy cercano al lector es que el asesino va a resultar ser el que más probabilidad tiene de serlo y no el que menos se puede esperar el lector. En palabras de Rich:

“Muñoz Molina does provide a clue based on a convection
of the detective story, that of the Most Likely Suspect”¹⁴

¹⁴ Op. cit., pág. 69.

Por último, también consigue Muñoz Molina un ejemplo de cercanía limitando la información del detective, que va a tener una visión muy segmentada de la realidad, y sin menospreciar el hecho de que esta es la mirada principal con la que cuenta el lector. Rich habla de ello refiriéndose a *El invierno en Lisboa* y al cuento *La Poseída*:

"Both Marino and Santiago (*La Poseída*) are therefore limited to being the receivers of what they initially perceive as indecipherable texts which neither can interpret successfully"¹⁵

Sin embargo, esa censura de información con la que cuenta el detective, y de la que se contamina en gran parte en lector, también se puede observar en *Beatus Ille*. Veamos algunos ejemplos: Minaya comienza a encontrar documentos en los que reconoce la letra de Solana. Después, los lectores comprenderemos que es este último quien está haciendo jugar a Minaya a ser detective, y que este, al poseer la misma información que el lector, también indirectamente está invitando a los lectores a que "lean" la investigación con él:

"Y era otra vez la letra minúscula, reconocida, furiosa, que unas semanas antes había encontrado en la novela de Julio Verne y que muy pronto habría de perseguir clandestinamente por los cajones más escondidos de la casa, delgado hilo de tinta y caudal no escuchado por nadie" (Bea: 52-53)

Algunas veces, como bien dice Latorre, estos documentos no ayudan a la veracidad de la historia, todo lo contrario:

¹⁵ Op. cit., pág. 71.

“Acentúan la duda y la irrealidad, puesto que al mezclar hechos reales con personajes de ficción, todos ellos se incorporan a la ficción porque siguen sus leyes”¹⁶

Y es que lo que quiere conseguir Muñoz Molina con ellos es inyectar en el lector el deseo de búsqueda. De esta forma, Minaya descubre comportamientos extraños que le hacen pensar, a él y al lector, que hay un misterio que los demás personajes le ocultan. Este es el caso cuando sorprende a Utrera:

“Buscaba algo entre el pedestal y los cipreses, maldiciendo en voz baja, y cuando oyó a Minaya y se volvió para alumbrarlo no supo qué decir” (Bea: 62)

Se trata la mayoría de las veces de pruebas y objetos tangibles y físicos que se van colocando delante del detective y del lector, como un cuaderno de notas:

“Descubrió que Solana había contado en las últimas páginas del cuaderno la muerte de Mariana, y que la bala que la derribó no había venido desde los tejados por donde los milicianos perseguían a un fugitivo, sino de una pistola que alguien empuñó y disparó en la misma puerta del palomar” (Bea: 104)

“En el cuaderno azul, en las últimas páginas que ahora empezaba a leer, preguntándose quién de ellos, quién de los vivos o de los muertos había sido un asesino treinta dos años atrás” (Bea: 113)

Los lectores podemos seguir cómo Solana ha ido escribiendo un cuaderno que es una pista fundamental, pero al mismo tiempo es la “crónica diaria por escrito” de cómo Solana ha ido escribiendo su obra *Beatus Ille*. De nuevo otra vuelta de tuerca en torno al objeto físico donde se describe la creación de una obra literaria como pista

¹⁶ Op. cit., pág. 89.

para descubrir un asesinato. La propia actitud del narrador del cuaderno es considerada como una posible línea de investigación:

“Las páginas de aquel cuaderno (...) contenían, entreveradas al relato atroz de la última noche que vivió Mariana y de la aparición del cadáver en el palomar, anotaciones menores, escritas en los márgenes o en el reverso de las hojas cuadriculadas, en las que la voz del narrador hasta entonces entregado y apresado en la trama se desdoblaba como replegándose hacia una actitud de testigo” (Bea: 200-201)

En las palabras de Solana es donde Minaya y el lector “leen” por primera vez un nombre confuso (“Víctor o tal vez Héctor Vera, o Vega” (Bea: 175) que después relacionará con otro objeto físico objeto de un proceso de escritura, una carta, donde se incrimina a Utrera:

“Miró las letras de ese nombre, Víctor Vega, lo pronunció en voz alta, al filo de una revelación, preguntándose dónde lo había escuchado o leído, agradeciendo luego al azar la ocasión de descubrir lo que de otro modo nunca habría dilucidado su inteligencia” (Bea: 241)

Ni Minaya ni el lector son detectives profesionales, simplemente aprovechan el “azar” para casar un nombre que ambos han “escuchado o leído” con una carta, y llevar entonces los dos, Minaya y el lector, como si estuviéramos ante una clásica novela de enigma:

“En un bolsillo la carta como una certeza que lo volviese invulnerable y más sabio, único dueño de la claridad, como esos detectives de los libros que reúnen en el salón a los habitantes de una casa cerrada donde se cometió un crimen para revelarles el nombre del asesino” (Bea: 241)

Para completar este elenco de pruebas físicas que Minaya y el lector encuentran podemos citar:

“Materia sobrevivida que él no podía tocar sin estremecerse, igual que el casquillo de bala y el trozo de periódico donde lo encontró envuelto y la flor de tela blanca que Mariana llevaba en la fotografía nupcial” (Bea: 240)

Toda esta “materia sobrevivida” tiene en común, y no de forma casual, su relación con un soporte escriturario: un cuaderno, una carta, un recorte de periódico, una fotografía. Todos son ejemplos del importante papel que juega en esta novela la investigación en torno a la creación literaria, una creación que se convierte en pista para descubrir un misterio simbolizando la búsqueda que realiza cualquier lector a la hora de adentrarse en cualquier novela, búsqueda que en este caso realizan Minaya y el lector “leyendo” las palabras con las que Solana va nutriendo sus ansias de realizar nuevos descubrimientos.

Otro ejemplo de esta vertiente de búsqueda acompañada se puede encontrar en la figura del narrador anónimo de *El invierno en Lisboa*. En esta novela, el lector mira al resto de personajes a través de este, tanto el narrador como el lector tienen que hacer un esfuerzo para ir construyendo la vida de Biralbo o de Lucrecia a través de la información que van recibiendo. Es muy acertada la afirmación de Rich con relación al papel del narrador de esta novela:

“As an author, the narrator “writes” Biralbo’s story, but he must first “read” it, which he does by supplanting its indeterminacies with his own narrative imagination and memory”¹⁷

En este sentido, el narrador de *El invierno en Lisboa* y Minaya son iguales en cuanto a que reconstruyen las vidas, junto con el lector, de Biralbo y Lucrecia y de Solana y Mariana, respectivamente.

¹⁷ Op. cit., pág. 71.

El propio autor nos confirma esta teoría, en palabras de Muñoz Molina:

“El lector se ve forzado a construir él mismo el personaje, a inventarlo o incluso a convertirse en él”.¹⁸

Muñoz Molina declara que con *El invierno en Lisboa* no quería que ocurriera lo mismo que con *El perseguidor* de Cortázar, por eso busca un narrador que no fuera músico, que no fuera un profesional del Jazz: con ello se conseguía el efecto de hacer cómplice al lector que actúa como un oyente de lo que narra un aficionado a esta música. Pero no se trata de un oyente pasivo que se limita a escuchar, sino que debe participar de forma activa junto a otro “aficionado” que es el narrador a la hora de reconstruir la vida de los personajes.

También en este caso, el narrador y el lector se ven obligados a reconstruir la vida de Biralbo a través de testimonios orales o escritos.

Así, la primera fuente de información con la que se cuenta son las conversaciones entre el narrador y Biralbo. Gracias al narrador, a través de la expresión “me dijo” referida a Biralbo o en estilo directo, el lector puede ir completando el perfil de este personaje y de Lucrecia. A veces, el narrador duda de su propia memoria:

“Lo visité muchas tardes en aquel salón, y mi memoria tiende a resumirlas en una sola, demorada y opaca. No sé si fue la primera cuando me dijo que...” (Inv: 18)

Este tipo de dudas del narrador barnizan de más verosimilitud el relato y al mismo tiempo hacen del lector un cómplice privilegiado en la tarea de indagar en la vida de otros personajes.

¹⁸ SOLANA, J. “Entrevista. Antonio Muñoz Molina: ...y el jugador sólo mira” en *El reportero* de 12 de febrero de 1988, pág. VII.

El narrador escucha las palabras de Biralbo y su música a través de sus discos o en sus actuaciones en directo. Ese es el sonido que “escucha” el detective y que el lector escucha al mismo tiempo convirtiéndose en su compañero al curiosear la vida de Biralbo.

También indagan el narrador y el lector las vidas de Lucrecia y Biralbo a través de la correspondencia entre ambos. Otra vez tenemos la imagen de un narrador que lee la historia que está contando, que su investigación es la lectura de lo que han escrito otros. Al igual que ocurría con Minaya, el narrador de *El invierno en Lisboa* no es un detective profesional que tenga que emitir informes para su cliente acerca de todas las esquinas de la vida de Lucrecia y Biralbo. Es un curioso, un admirador de la pareja protagonista que quiere conocer más sobre ellos; alguien, que al igual que el lector, se va contaminando de un sentimiento de atracción hacia dos personalidades convulsas envueltas en un amor imposible. De hecho, cuando Biralbo le entrega las cartas de Lucrecia, el narrador nos revela que no había un interés excesivo en leerlas:

“Casi nunca tuve la tentación de leer las cartas, incluso hubo días en que las olvidé entre el desconcierto de los libros y de los diarios atrasados” (Inv: 23)

Esta frase resume muy bien la imagen de un detective pasivo, que no está todo el día tirado en la calle y en peligro de caer en una emboscada. Todo lo contrario, su condición de lector empedernido es utilizada como un instrumento al servicio de ir conociendo, acompañado del lector, la trama de la novela.

Una de las cartas de Lucrecia, la última, no tiene contenido:

“No había nada. La última carta de Lucrecia era un sobre vacío” (Inv: 22)

Destacar, como hecho simbólico que resalta muy bien el papel de creador de la historia que comparten el narrador y el lector, la existencia de una carta sin contenido. Se podría decir que Muñoz Molina está dejando un trozo de la historia de

amor entre Lucrecia y Biralbo en manos de la imaginación del lector. En este sentido, el sobre vacío sería para Rich:

"A metaphor for the blank spaces and indeterminacies which a real reader encounters in a text"¹⁹

Por último, destacaré otro trozo de papel contenido en una de las cartas de Lucrecia, un plano donde esta se disculpa por no tener otro papel para escribirle, que resulta importante para dotar de intriga policíaca a la novela y que podemos leer al mismo tiempo que lo hace el narrador:

"El plano era una borrosa fotocopia en la que había, hacia la izquierda, un punto retintado en rojo y una palabra escrita con una letra que no pertenecía a Lucrecia: Burma" (Inv: 49)

También en *Beltenebros* se puede observar una invitación al lector para que realice una investigación policíaca junto a un Darman que "lee" como detective y que, además, no se puede olvidar que es librero en su otra vida tranquila en Inglaterra:

"Cada cosa que miraba se convertía en una apremiante incitación a descifrar algo (...) Las colillas, el papel arrugado y azul, la portada de una novela de Rebeca Osorio, una pequeña barra de carmín. Verlo todo era igual que no ver más que una sombra unánime" (Bel: 81)

En este caso, toda la investigación en la que de nuevo predominan soportes escriturarios se tiñe de una irrealidad casi gótica y de un desconcierto irracional al utilizar la expresión "sombra unánime".

En cuanto a la aparición de soportes escriturarios (papel, fotocopia, portadas de novela...) y de prácticas bibliófilas (algunos personajes son lectores adictos de novelas policíacas) es necesario destacar que estamos ante un tipo de metaficción que

¹⁹ Op. cit., pág. 71.

hace que dentro de la obra de ficción se hable del proceso de escritura y de las propias novelas policíacas. En este sentido, también me atrevo a decir que la huella cervantina está presente, ya que este tipo de referencias son habituales en *El Quijote*, como así lo demuestra Alicia Marchant²⁰.

De un modo mucho más aislado, como una excepción que confirma la regla de la ausencia de lo policíaco, se puede encontrar en *El jinete polaco* otro ejemplo parecido a los anteriores. En esta novela, el protagonista, Manuel va recogiendo datos sobre el misterio de la momia a través de todo tipo de material documental y de sus conversaciones con Julián. Se convierte así pues en otro “detective-lector policíaco” que intenta reconstruir una historia de intriga leyendo y escuchando palabras.

1.3. El detective resalta su condición de personaje policíaco.

Un ejemplo claro de esta vertiente de búsqueda acompañada lo tenemos en *Beltenebros* y en su protagonista, Darman. Este personaje resalta su propia irrealidad hasta tal punto que el lector debe buscar, de entre los restos del naufragio de la propia ficción del personaje, todo aquello que le pertenece y todo aquello es que pura imaginación dentro de la ficción. Así, en la cita establecida en Florencia, el capitán dejará al descubierto lo que he descrito:

“Cómplice de su ficción, igual que ellos de la mía, yo estaba seguro de que muy pronto empezarían a buscarme y actuaba como si estuviera huyendo (...) normas tal vez aprendidas en las películas de gánsters, en manuales rusos...” (Bel: 38)

Darman revela al lector, es decir, al “otro detective”, que tanto él como Luque y sus compañeros “actúan” muchas veces como si fueran los protagonistas de una película de cine negro o como si estuvieran haciendo ensayos generales de todo lo previsto en los manuales rusos del régimen estalinista.

Da la sensación de que Darman es un personaje de ficción dentro de la propia creación artística de la novela:

²⁰ MARCHANT RIVERA, A. *Literatura e historia de la cultura escrita. Prácticas bibliófilas y escriturarias en El Quijote de Cervantes*, Univ. de Málaga, 2003.

"Por obediencia a la ficción que me guiaba como un impulso que suspende las leyes de la gravedad y de la verosimilitud (...) yo era un lento fantasma (...). Yo iba notando (...) que me llevaba una invisible corriente más poderosa que mi voluntad" (Bel: 56-57)

Coincidiendo con todo lo expuesto, Rich considera que en *Beltenebros* todo es irreal, el ambiente, los nombres de cine, por eso el protagonista se mueve en un mundo de ficción que no puede controlar y del que muchas veces desconoce las leyes que lo rigen y lo sustentan:

"Darman can also be seen as an inscribed reader, lost in a textual world that he cannot "read"²¹

Ejemplos que corroboran todo lo anterior están diseminados a lo largo de toda la novela, desde la primera página, cuando Darman se refiere a todos los nombres utilizados por Andrade:

"Nombres en general irreales, como de novela, de cualquiera de esas novelas sentimentales que leía para matar el tiempo" (Bel: 7)

También el nombre de Rebeca Osorio ayuda a que pensemos en ese personaje como si no perteneciera al mundo real que quiere reflejar la novela sino a uno imaginario que hay en los subterráneos del primero:

"Ése era un nombre de novela alquilada y pertenecía indisolublemente a aquel tiempo, no a este" (Bel: 9)

²¹ Op. cit., pág. 72.

Un nombre para una protagonista femenina que, como en cualquier novela policíaca puede ser definido con los adjetivos “bello y falso” (Bel: 71)

Darman, en un giro característico de este tipo de metaficción policíaca, incluso llega a plantearse distintos caminos de la trama cuando se mete con Luque dentro del coche que los llevará a la cita en un lugar secreto, como si fuera el “escritor” de su propia historia:

“Cuando el coche se detuvo ante un semáforo en rojo imaginé que abría la puerta de golpe y escapaba” (Bel: 41)

Darman llega a pensar que todos sus “compañeros” de novela están abocados a un final irremisible. Y es que parece que su vida no es real sino que sólo existe dentro de la ficción. Refiriéndose a la cara de Andrade en una fotografía dirá:

“Con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros” (Bel: 51)

Darman sigue la ficción de una novela de Rebeca Osorio para poder encontrarse con ella:

“Con la novela en la mano, línea a línea, yo repetí sus pasos, encontré el cine al que él iba para buscar a la muchacha, compré una entrada de la última función” (Bel: 85)

A veces es una ficción con la que el protagonista no puede luchar porque parece que no depende de él sino del autor que la crea:

“Durante cinco horas, aunque yo no quisiera, probablemente seguiría cumpliendo mi parte de ficción” (Bel: 152)

Existe un Darman que es un personaje real y otro que es, pura y sencillamente, un personaje imaginario y oscuramente misterioso:

“Alguien que no era yo me suplantaba y decidía mis actos”
(Bel: 154)

“Pero a mí nadie me llamaría: era yo quien iba a hacerlo, yo o ese doble oscuro que nos usurpa las decisiones del deseo y niega enconadamente la dilación y la vergüenza” (Bel: 155)

1.4. El detective oculta información que conoce para crear intriga.

En *El dueño del secreto* nos encontramos ante dos variantes en las que el protagonista-narrador anónimo quiere hacerse notar como redactor y creador de la historia, realzando por tanto que estamos ante unas memorias que han de ser “leídas”. En ambas variantes, la metaficción que supone esta aparición explícita del narrador-creador de la historia tiene una vertiente que lo acerca a lo policíaco.

En la primera de las variantes nos hallamos ante un narrador-protagonista que quiere anticipar al lector los grandes acontecimientos que se avecinan en la trama y que él, como principal actor de los mismos, ya conoce. No olvidemos que se narra una historia ya ocurrida y como tal ya se sabe lo que ocurrió:

“Es cierto que mi relevancia entre los conspiradores era mínima, y que no llegué a tratar a casi ninguno de ellos, y también es evidente que dicha conspiración fracasó, pero nada de eso elimina la verdad de mis correrías por Madrid transportando mensajes ni del peligro de ser apresado que corrí en algún momento” (Due: 16)

No estamos ante un recurso típico policíaco, denominado por Colmeiro como “autorrestricción comunicativa impuesta”, y que estaría en relación a novelas en las que existe un narrador autodiegético protagonista. Según Colmeiro:

“Las particulares características de la personalidad de este detective (reservado e introvertido por naturaleza, marginado y algo asocial, siempre lacónico en su expresión, hermético e impenetrable para los demás) justifican la ausencia en el “discurso” de mucha información necesaria que el investigador-narrador se reserva para sí mismo”²²

No es este el caso, el narrador de *El dueño del secreto* ya conoce todo lo que pasó y hasta se jacta de ser uno de las pocas personas que lo sabe, no olvida mencionar algunos detalles sino que conscientemente los oculta para generar expectación; es por eso que expresamente le señala al lector –y aquí es donde aparece el elemento de metaficción policíaca como búsqueda acompañada- que tiene que continuar su lectura, que le invita a seguirlo a él como creador hasta que se desvele el secreto.

Con ello el narrador pretende dotar de suspense, de forma completamente intencionada y explícita, lo que en principio se plantea como unas memorias para que así consiga atraer la atracción del lector con una dosis de intriga policíaca.

El narrador anticipa el tiempo exacto que queda para la conspiración, pero aplica el ocultamiento consciente de información para él mismo:

“Faltaban dos meses para el abril glorioso de Lisboa, menos de tres para el levantamiento español en el que yo aún no sabía que iba a participar, poco más de año y medio para que se muriera el enano mineral” (Due: 29-30)

O para otros personajes como su amigo Ramonazo:

“Mal podía imaginarse él que unas semanas más tarde iba a encontrarse envuelto conmigo en una conspiración como la portuguesa, ni que una imprudencia suya habría de contribuir a que se malograra, retrasando en varios años la llegada de la democracia en España, e impidiéndonos a todos que disfrutáramos

²² Op. cit., págs. 76-77.

de la grandiosa fiesta de libertad a la que se arrojaron los portugueses” (Due: 14).

1.5. El detective invita a imaginar al lector.

La segunda de las variantes a la que hemos aludido se daría cuando el narrador se aparta de la trama principal y deja que se derrame su vocación de “buscador de historias” reales, no de ficciones literarias. El narrador-protagonista es también alguien que, como cualquier persona con vocación de escribir, descubre ante situaciones cotidianas el posible argumento y escenario para desarrollar su creación artística:

“Gracias a Ataúlfo yo estaba conociendo la más cruda, la más secreta realidad, esa realidad no desfigurada por ideologías y literaturas que fascina tanto a los literatos” (Due: 61)

Serían variantes que se desvían de la crónica anunciada de la conspiración e invitan al lector a dejar la puerta abierta a su imaginación:

“Me sumergía en los túneles y en los vagones del metro con la disposición aventurera y enérgica de un explorador, trazando itinerarios en lo desconocido con la ayuda de un mapa y mirando una por una todas las caras con las que me cruzaba queriendo no perderme ni un personaje ni un detalle en el gran espectáculo de las vidas ajenas” (Due: 29)

Como ya se ha aludido, Muñoz Molina considera que todo escritor es un buscador de historias, es por tanto un detective que necesita la ayuda de la imaginación del lector para completar su búsqueda. El autor, por boca del protagonista y narrador simplemente sugiere un punto de arranque para que el lector se convierta en creador y escritor imaginarios de miles historias potenciales:

“Veía así otro Madrid a través de las palabras y los itinerarios de Ataúlfo, y las mismas calles por las que ya había caminado muchas veces a solas, sofocado por el tráfico, distraído en la lectura del periódico, se convertían en escenarios de batallas feroces y de hazañas populares” (Due: 95-96)

Estaríamos por tanto ante otra variante de metaficción en la que el narrador hace constar su condición de inventor de historias y quiere ser acompañado por la imaginación libre del lector en ese afán detectivesco.

También en *Plenilunio* podemos encontrar alguno de estos ejemplos, aunque de forma muy aislada y haciendo menos concesiones a la imaginación del lector. Cuando Susana le comenta desolada al inspector el crecimiento deshumanizado de la ciudad, con motivo de la visita a la zona donde vivía Fátima, este invita al lector a imaginarse la vida de Fátima antes de morir:

“Pero ése había sido el espacio de la vida de Fátima, el posible paraíso de sus caminatas hacia la escuela, de sus juegos con otras niñas en las escaleras de los portales y sus visitas a la papelería y a las tiendas, apretando muy fuerte una moneda en la mano, llevando una lista de cosas escrita prolijamente por ella misma. Allí estuvieron, desbaratados ahora por la muerte, los itinerarios misteriosos que dibuja la mirada infantil en los mismos lugares donde los adultos sólo ven la monotonía y la fealdad de sus vidas” (Ple: 195)

El inspector se quita su gabardina y hace algo que se sale de su investigación: quiere inventarse el “posible paraíso” de la infancia de Fátima. El autor se hace presente e invita al lector a que acepte la propuesta del inspector e imagine no como un escritor que se esconde detrás del narrador omnisciente sino como un escritor que tiene que utilizar un punto de vista que nos adentre en la búsqueda de “los itinerarios misteriosos que dibuja la mirada infantil”.

En *Beltenebros* también nos encontramos con un Darman que inventa o imagina posibles variantes de la historia de la que es protagonista. Sin embargo, la diferencia con lo señalado en *Plenilunio* y *El dueño del secreto* es que Darman no se aparta de la trama principal sino que, como si se confundiera con el escritor de su propia historia, invita al lector a que participe junto a él en la posibilidad de aventurarse en diversas hipótesis o variantes sobre los personajes o los acontecimientos de la trama. Veamos algún ejemplo.

Cuando tiene la cita con Rebeca Osorio, el protagonista invita al lector a imaginar la despedida entre esta última y Andrade, así como el paradero de este:

“Me pregunté si cuando se reunieron al amanecer después de dejarme atrapado en un sueño de narcóticos, les quedó tiempo para compartir unas horas en alguna habitación de hotel (...). Hacia dónde viajaría ahora mismo, pensando en esa mujer que yo tenía inútilmente ante mí, con cuánto miedo y dolor imaginaría el resto de su vida sin ella, sin nada de lo que había poseído y deseado hasta entonces” (Bel: 163)

Existen otras situaciones donde Darman imagina una serie de hechos, pero no existe en ellos ninguna invitación al lector. En estos casos, la imaginación no es más que un puro deseo:

“Imaginando que la oía pronunciar mi nombre y que me llamaba en voz baja” (Bel: 220)

O mezclando la imaginación con el recuerdo, en un ejemplo más de la idea de Muñoz Molina en cuanto a que también imaginamos cuando recordamos:

“Imaginé el aeropuerto (...). Pero no imaginaba, estaba recordando el aeropuerto” (Bel: 204).

Este aspecto de metaficción que he querido incluir dentro del concepto de búsqueda acompañada tiene una doble lectura a la hora de evaluar la forma en la que

impregna de tintes policíacos las obras narrativas de Muñoz Molina. De un lado, no se puede ignorar que nos encontramos ante una metaficción en la que el artificio de la creación literaria aparece en cuanto el personaje quiere ser escritor, pero quiere ser un inventor de historias que se apartan de la investigación principal: las vidas de las personas que van por el metro o las intrigas políticas del mundo universitario durante el franquismo en *El dueño del secreto*, la vida de Fátima antes de ser asesinada en *Plenilunio*... Estamos por tanto ante una serie de sugerencias ramificadas presentadas por parte de un personaje-escritor que, en sentido estricto, nos desvían la mirada hacia algo distinto al enigma que encierra la novela; de esta forma, la “investigación” en la que se centra toda novela policíaca queda fugazmente relegada a un segundo plano y, en consecuencia, el personaje que está haciendo las veces de detective reniega del papel de descubridor del misterio y arrastra al lector a derroteros que no son policíacos. Sin embargo, no es menos cierto que si se tiene en cuenta un sentido más amplio de la búsqueda acompañada, esta no sólo es una invitación al lector a descifrar el enigma más importante, es una petición mucho más amplia que llega hasta los rincones más cotidianos y rutinarios de la existencia de las personas, allí donde precisamente el lector puede convertirse en “contador” de un número infinito de historias.

1.6. Otras consideraciones.

Puede que exista una conexión entre *Beltenebros* y *Los misterios de Madrid* cuando en esta última la metaficción se hace presente en el momento en que el narrador nos dice:

“Lorencito Quesada había leído recientemente una novela de espías escrita por un paisano suyo, novela moderna de las que jamás empiezan por el principio ni respetan las normas de planteamiento, nudo y desenlace, pero que, por desarrollarse en Madrid, se le había estado viniendo de modo intermitente a la imaginación desde que llegó esa mañana a la ciudad para encontrar a un hombre... al que en realidad no había visto de cerca más de dos o tres veces”(Mis: 70)

A través de la mención a otra novela el autor nos quiere llevar al género policíaco o de espías. Es más, me aventuro a afirmar que la novela a la que se está refiriendo Lorencito no es otra que *Beltenebros*: novela que no respeta las normas clásicas de ordenación narrativa, escrita por un paisano suyo de Mágina (Úbeda) y ambientada en Madrid, ciudad a la que llega Lorencito para encontrar a un hombre que apenas ha visto, al igual que el comienzo de *Beltenebros* (“Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca”).

Señalar por último que para Navajas, desde el punto de vista del actual postmodernismo, existe una “minimización de la autoconciencia”. La metaficción ha pasado a ser un instrumento que:

“Ironiza el texto, lo desacraliza y lo aproxima al lector, que se ve impelido a considerar no sólo el producto estético ya concluso sino el modo de realización del producto (...). De este modo nos hallamos con textos que asumen la artificiosidad de la narración y en los que esa artificiosidad contribuye al incremento de la complejidad textual (*El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*), pero en los que no se revela la artificiosidad para deconstruir el texto”²³

Sin embargo, y paradójicamente, es en *Plenilunio*, la novela que más se acerca a los cánones policíacos, donde la presencia del escritor y de la propia novela como creación artística es menos visible. Quiero pensar que se puede buscar una explicación en la propia “madurez desnuda” de la novela: el propio autor ha reconocido que en sus primeras novelas le gustaba rodearse de artificios literarios que dotaran a la novela de todo un ropaje vistoso de técnicas y recursos; sin embargo, a partir sobre todo de *El jinete polaco*, Muñoz Molina se va volviendo más sobrio en cuanto a estos “fuegos artificiales” y uno de los aspectos sacrificados para alcanzar esta desnudez de recursos es precisamente todo lo relacionado con la metaficción.

²³ NAVAJAS, G. “Una estética para después del postmodernismo...”, pág. 127.

Hay que rastrear a fondo para encontrar en *Plenilunio* señales en donde se refleje a ella misma como un proceso de creación. Cuando el narrador describe la forma en que el inspector se aventura a seguir la pista de que el asesino sólo pudiera actuar con la luna, lo hace así:

“No dijo nada al principio, ni siquiera a Susana Grey, pero fue ella, involuntariamente, la que le hizo concebir una idea que a él mismo le pareció descabellada, o al menos muy improbable, una de esas ideas que le hacían detestar tanto las películas.” (Ple: 425)

Volviendo a recordar las reglas de Porter, una de ellas es que el detective debe resolver el crimen por medios racionales; todo aquello que se acerque a la mera casualidad o a la tremenda coincidencia iría en contra de lo que debe ser un trabajo arduo, con un hilo conductor deductivo, del propio investigador. Aquí parece que ocurre lo contrario, el inspector sigue una pista que él considera “descabellada” e “improbable” y que, además, ha sido sugerida “involuntariamente” por Susana. El inspector se siente tan extraño siguiendo esa pista que ni siquiera le comenta nada a Susana. Da la sensación de que Muñoz Molina se está excusando ante el lector exigente y avezado de novelas policíacas, que no admite casualidades, obligando a su personaje a traicionarse a sí mismo y confiar en una línea de investigación poco creíble. Para más inri, el autor le hace reconocer al personaje que está siguiendo “una de esas ideas que le hacían detestar tanto las películas”, y es que Muñoz Molina no hace alusión a una novela policíaca menos elaborada donde se incumple el criterio de Porter, sino que riza el rizo y de nuevo utiliza la intertextualidad en un sentido amplio poniendo en conexión la actuación del inspector con las películas policíacas denominadas de “serie B”, que son la otra cara de la moneda, en celuloide, del tipo de novelas que hemos mencionado.

2. La música.

A la hora de hablar de música me estoy refiriendo al uso que hace Muñoz Molina de todo lo relacionado con la música, los músicos y los ambientes musicales para que el lector se sitúe y sumerja con mayor profundidad en la obra a través de parámetros que se supone que conoce antes de iniciar la lectura. Todo ello con el objetivo de crear con mayor facilidad un escenario propio de una obra policíaca. Me estaría refiriendo también a la utilización que algunas veces hace el autor de ritmos musicales en la propia redacción narrativa, o su uso para definir el carácter o las notas características de algunos personajes.

Sin embargo, y a pesar de todo lo que acabo de señalar, otra precisión que habría que hacer es que, en la novelística policíaca, tanto en la clásica o de enigma como en la negra norteamericana, rara vez se recurre a elementos temáticos relacionados con la música. Sabemos que a Sherlock Holmes le gusta tocar el violín; en algunas novelas de Agatha Christie aparecen canciones infantiles relacionadas con la trama como una clave más para resolver el enigma; sin embargo, en las novelas de Hammett y Chandler la música aparece de manera muy tangencial y que no pasa de anecdótica: en *Farewell, my lovely (Adiós Muñeca)* de Chandler, Velma, la *femme fatale*, tiene un pasado de cantante de cabaret –al final de su vida volverá a serlo-. No obstante, en la narrativa de Muñoz Molina, la música va a ser utilizada más como una ambientación que como una incidencia en la trama. Y es que aquí no nos encontramos con una influencia de la novela policíaca sino del cine negro: el autor intenta crear una especie de “banda sonora narrativa” que envuelva todo el hilo argumental, quiere que el lector saboree en su imaginación la melodía de una canción. Tendremos que buscar referentes en películas como *Gilda*; *Cotton Club*; *New York, New York*; *Round Midnight*, etc.

No olvidemos lo que ya hemos señalado en cuanto a que para muchos autores españoles contemporáneos –y debemos considerar que Muñoz Molina está entre ellos- el contacto con lo policíaco, más concretamente con la temática negra norteamericana, entra a través de las pantallas de cine mucho antes que a través que las novelas. En consecuencia, la relación existe de un modo más señalado entre la música y el cine negro que entre aquella y la novela negra.

A partir de estas premisas, es obligado que nos detengamos en la clase de música que inmediatamente cualquier lector relacionaría con una obra de temática policíaca, nos estamos refiriendo al jazz.

2.1. El jazz como marco intertextual policíaco negro.

Antes de analizar este aspecto desde el punto de vista de la intertextualidad, se hace necesario matizar las premisas teóricas de las cuales partimos.

Para definir el concepto de intertextualidad podemos acudir a Genette; este autor la define como:

“Relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro”¹

Estaríamos insertos dentro de la denominada teoría de la Recepción que realza el papel del propio lector a la hora de darle significado al texto con el acto personalísimo de su lectura. De esta forma, el resultado final de cada novela depende de lo que cada lector aporte en el momento que la “recepiona” con su lectura. Tendremos que tener en cuenta, por tanto, otras obras literarias que guardan relación con el texto que se está leyendo y que, dependiendo del grado de conocimiento que tenga el lector de las mismas, se va a producir una comprensión, una identificación –e incluso una fruición- variables.

Además, si consideramos tanto la intertextualidad como la teoría de la Recepción desde una perspectiva amplia y global, tendremos que incluir no sólo otros textos literarios que influyen en el texto analizado –en nuestro caso estaríamos refiriéndonos a la novela policíaca-, sino que hablaríamos de cualquier tipo de manifestación artística, de cualquier lenguaje, incluso de aquellos que son minusvalorados por su carácter netamente popular. Deberíamos incluir entonces en nuestro caso la música –el jazz en particular- y el cine –el llamado “cine negro” en particular.

¹ GENETTE, G. *Palimpsestes. La Littérature au second degree*, París, Seuil, 1982, pág. 7.

Y todo ello porque, tal y como ya se ha señalado en la primera parte, Muñoz Molina se mueve en la órbita propia de esta época; es decir, en una creación novelística postmoderna que inyecta a la obra literaria ingentes dosis de referencias a otras novelas, a otros autores, a otras artes.

Existen también en Muñoz Molina referencias constantes a otro arte como es la pintura, incluso en obras en las que la presencia de lo policíaco es más que patente: la presencia de cuadros como elementos activos de la trama argumental existe, por ejemplo, en el relato *Te golpearé sin cólera*, en el cuadro de Cezánne de *El invierno en Lisboa*, en el cuadro de Rembrandt en *El jinete polaco*. Sin embargo, desde un punto de vista intertextual, no se puede establecer una conexión entre un estilo pictórico en particular y lo policíaco, el lector que descubra un determinado cuadro o un determinado pintor no lo va a relacionar con una manifestación concreta de producción artística policíaca. En *El invierno en Lisboa* establecíamos un paralelismo entre el cuadro de Cezánne y la estatuilla de *El halcón maltés*, pero simplemente porque en ambos casos estábamos ante dos obras de arte que eran objeto de deseo por parte de los personajes.

Por el contrario, sí podemos detenernos en músicas y en películas que sirven de modelo al autor a la hora de ir construyendo la historia o definiendo a los personajes; o bien, le otorgan a Muñoz Molina la tremenda ventaja de poder contar con el conocimiento previo que tiene el lector de ciertas escenas, ciertas melodías o ciertos ambientes para que, con tan sólo mencionarlos, el lector pueda completar en su imaginación todo un marco ambiental.

El jazz es considerada la música norteamericana por excelencia junto con la música *country* y, por encima de todo, la aportación más importante de los Estados Unidos de América a la música universal contemporánea.

Su origen se remonta a la fusión de la música occidental con la propia de los esclavos negros llegados desde África a los estados sureños de la Unión. En un principio surge como la música que acompaña a los entierros en Nueva Orleans para, posteriormente, configurarse las primeras bandas que comenzarán a tocar –la denominada música *dizzie*, en locales para blancos. Estas bandas se irán consolidando hasta crear las *Big Bands* encargadas de poner músicas a los grandes locales y salas

de fiesta de todo el país y a las emisoras de radio hasta el final de la II Guerra Mundial, superando las fronteras de los Estados Unidos y llegando hasta la vieja Europa. Nos estamos refiriendo a nombres de músicos internacionalmente conocidos como Louis Amstrong, Duke Ellington, Henry Miller, Sara Vaughan, Ella Fitzgerald, Billie Holiday o Benny Goodman.

La música que se escucha por tanto en los locales clandestinos regentados por las bandas mafiosas de Chicago, Los Angeles o Nueva York no es otra que la que nace de estas bandas de jazz, y la *femme fatale* que aparece junto al detective no es otra muchas veces que la vocalista femenina de estos grupos.

Muñoz Molina, gran amante y conocedor de esta música², establece un paralelismo entre la literatura y el jazz concibiendo el ritmo musical propio del jazz – el *swing*- como muy parecido al literario. Así, en su artículo “El jazz y la ficción” nos dirá:

“Las palabras de la literatura, cuando tienen *swing*, fluyen como una música incesante, con disciplina oculta y tranquila o sobresaltada libertad. Se nota que no lo poseen cuando las frases revelan leñosamente el armazón de la gramática, cuando no avanzan con la velocidad de una música, sino que se quedan detenidas y estáticas, no enaltecidas por la instantaneidad sucesiva del tiempo. Entonces el lector cierra el libro y las deja sepultadas en él como bajo la tapa hermética de un ataúd (...). Pero donde debe estar el jazz no es en el argumento, sino en el pulso de quien escribe, en su orgullo y soledad (...) No importa nada ni vale nada lo que no tiene *swing*, sea una canción o una novela”³

² Baste citar como ejemplo el hecho de dedicar el capítulo 9 de la obra ya citada *Ventanas de Manhattan* a describir su ansiada visita al club Arthur's Tavern de Nueva York.

³ MUÑOZ MOLINA, A. “El jazz y la ficción” en *Revista de Occidente* nº 93 (1989), págs. 23 y 26

Igualmente, en más de una ocasión ha dejado constancia en sus artículos periodísticos de su pasión y admiración por músicos de jazz como Thelonius Monk, Chet Baker, Teté Montoliu o Duke Ellington.⁴

No es de extrañar por tanto que aparezca este tipo de música en sus novelas, la cuestión a dilucidar es si efectivamente aparece como un elemento de intertextualidad con lo policíaco o con otro tipo de connotaciones. De entrada, hay que tener en cuenta que el propio Muñoz Molina no comparte –incluso le molesta– la asociación entre el jazz y la noche, el alcohol y lo urbano, la conexión existe, en opinión del escritor:

“Para algunas películas que usan el jazz como una música de la mala vida. El músico de jazz habitualmente es un señor que trabaja mucho y que lleva una vida bastante regular, que se tiene que buscar la vida y que nunca están de moda. El año pasado estaba con unas personas en un club de Harlem y me decían que les faltaba el humo y el alcohol, connotaciones tristes por razones de marginalidad social, pero que los músicos no deseaban. Para el músico de jazz esa asociación con la mala vida ha sido un cáncer. A Dizzy Gillespie, por ejemplo, eso le ponía frenético”⁵

Por tanto, la asociación entre “la mala vida” y los músicos de jazz no corresponde con la realidad; sin embargo, y el propio autor lo reconoce, existe filmografía que si abunda en esta idea y, en cualquier caso, al margen de la propia vida del músico, las actuaciones musicales suelen tener lugar, por regla general, de noche y en clubes urbanos y cerrados. En consecuencia, la correspondencia existiría más bien entre el marco de noche en la ciudad retratadas a través de las expresiones artísticas del cine negro, la novela policíaca y el jazz:

⁴ En el caso de Monk lo hará –junto a Montoliu– en “La intimidad de los fantasmas” (Art. cit.) y en “Orfeo Nemo”, que forma parte de la recopilación ya mencionada del *Diario del nautilus*. Igualmente, en la obra recopilatoria ya citada de *La vida por delante* quedará reflejada la admiración por Baker en “Músicas de un día” y por Ellington en “Generación del 99”.

⁵ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

“El cine y la música jazz son las artes que retratan más íntimamente la naturaleza de la ciudad porque en ellas la flecha del tiempo tiene la textura de deliberación e incertidumbre del movimiento de la vida en las calles, y porque nos parece que nos lleva siempre a toda velocidad a un inmediato porvenir sobre el que no sabemos casi nada, aunque nos abandonamos a la resuelta dirección de su impulso”⁶

De esta forma, si se repasa la presencia de este tipo de música en las novelas de Muñoz Molina, hay que decir que el jazz apenas aparece en *Beatus Ille*. Pero, dado que el binomio del que partimos es de novela negra-jazz, este hecho no nos debe de extrañar si tenemos en cuenta que la relación de esta novela con lo policíaco es a través de la novela clásica de enigma y no de la novela negra norteamericana. A pesar de lo anterior, el jazz irrumpe en la novela por primera vez en una escena de tierna complicidad entre Inés y Minaya:

“La música que ella había puesto como al azar en el fonógrafo de Manuel y era increíblemente, premeditadamente, la trompeta y la voz de Louis Armstrong en un disco de 1930 (...) las lágrimas que le mojaron a Minaya las yemas de los dedos en la oscuridad y el perfume y la música sonando en una habitación cerrada de 1930 igual que sonó siete años más tarde, esa misma canción, en el piano de Manuel, que tradujo su título para Mariana antes de empezar a tocarla: *Si no volvemos a encontrarnos nunca*” (Bea: 85-86)

En este caso, una canción del más famoso trompetista negro de jazz sirve para unir las dos protagonistas femeninas de la novela, Inés y Mariana, volviéndose a recrear el autor de nuevo en el juego de espejos y en las simetrías borgianas a la hora de presentar a Inés como una especie de reencarnación, décadas más tarde, de Mariana. Una canción de amor sirve de nexo de unión entre dos historias separadas por muchos años y al mismo tiempo, y esto es lo que más nos interesa, se convierte

⁶ MUÑOZ MOLINA, A. *Ventanas de Manhattan...*, pág. 251.

en una pieza más del juego de pistas ofrecidas por un narrador oscuro que el lector, a esa altura de la novela, desconoce todavía quién es.

Efectivamente, en una segunda lectura nos damos cuenta de que el adverbio “premeditadamente” tiene un enorme sentido ya que ha sido Solana, el narrador oculto, el que juega con el detective colocando una canción en la habitación en la que coquetea con Inés, canción que no en vano es la misma que Manuel tradujo para Mariana en una especie de premonición de la muerte violenta de esta última: *Si no volvemos a encontrarnos nunca*. Por tanto, la música pasa a ser un instrumento más al servicio de un narrador que juega con el detective.

El jazz también hará su entrada en escena en *Beatus Ille* con la finalidad de retrotraer al lector en el tiempo y situarlo en otra época con un barniz de nostalgia y melancolía y con grandes dosis de romanticismo. Más adelante, será este tipo de música un elemento más para trasladar a una época pretérita al lector y poder recrear la escena de tiempos felices e inciertos con un aire de nostalgia:

“El gramófono obsesivo y absurdo donde sonaban tangos y larguísimos blues borrados por el viento, la mesa con manteles blancos, Mágina en la lejanía”(Bea: 176)

“El viento subía desde el barranco del Guadalquivir empapado de olor a cieno y tierra húmeda y se llevaba las voces y el sonido de la música en el gramófono, un fox trot, un tango, una trompeta luego, entrecortada y alejándose lenta como el ritmo de un tren, con la lentitud de todas las cosas que uno va a perder para siempre”(Bea: 177)

Tenemos por tanto una primera novela, *Beatus Ille*, donde las referencias al jazz no nos acercan al escenario típico de la temática negra. Por otro lado, y en la otra vertiente en que aparece utilizándose como pista de una novela enigma no resulta imprescindible que sea música de jazz, lo importante no es el tipo de música sino el título de la canción.

Pero sin duda alguna la novela donde el jazz se derrama por todas partes es *El invierno en Lisboa*: su protagonista, Biralbo, es un pianista de jazz que vive enamorado de dos pasiones, Lucrecia y la música. El gran exponente de la presencia de este tipo de música, arrojando con palabras las esquinas de la trama, es esta novela donde Santiago Biralbo también aparecerá con el nombre artístico de Giacomo Dolphin: primero tocará con el trompetista Bylly Swann en San Sebastián —en el club Lady Bird—, en Lisboa y en otras capitales europeas; después formará, ya como líder, el *Giacomo Dolphin Trio*.

Una música de jazz que ayuda también a dotar a la narración de un cariz irreal e inefable, que da la sensación de que no puede estar ocurriendo. En las palabras de Colmeiro también se destaca este aspecto:

“El conjunto constituye una narración fresca pero muy trabajada, en la que ningún detalle está de más, su prosa rica, imaginativa y densa trae a Borges a la memoria. El resultado final es una novela evocadora y sugestiva moldeada con maestría y con la misma dulce y etérea irrealidad de un blues perfecto”⁷

Igualmente, para Morales Cuesta, el barniz jazzístico de esta novela va mucho más allá y forma parte de la propia esencia de la misma:

“La música es muy importante en la novela. Al igual que Proust compuso su balada de Vinteuil para que sus lectores la aprendieran de memoria sin haberla escuchado nunca, aquí AMM inventa la canción “Lisboa” porque es consciente de la importancia de la música silenciosa en la literatura”⁸.

Morales Cuesta olvida que no es la única canción, que también los lectores pueden sentir la emoción que se esconde detrás de cada interpretación de *Todas las cosas que tú eres*. En cualquier caso, con el comentario de este autor se pone de

⁷ Op. cit., pág. 226.

⁸ Op. cit. pág. 40.

manifiesto la presencia profunda y subterránea que subyace en todo el transcurso de la novela.

En términos parecidos Miguel A. Latorre Madrid considera que el jazz en *El invierno en Lisboa*:

“Se convierte en un elemento clave y determinante en la creación de los personajes y en la propia estructura de la novela”⁹

Sin embargo, y sin dejar de reconocer y desarrollar la afirmación anterior, primeramente me voy detener en algo que no señala Latorre, y que no deja de ser igual o más importante: el jazz como marco intertextual policíaco negro, como referente para el lector a hora de cerrar un círculo de intertextualidad junto a lo cinematográfico, y todo ello en coordenadas espaciotemporales que no pueden ser otras que la noche y la ciudad.

En consonancia parcial con lo que acabo de afirmar, Isabel de Castro y Lucía Montejo destacan la música de jazz como claro ejercicio de intertextualidad¹⁰. Sin embargo, se están dejando atrás multitud de referencias no ya al jazz en sí mismo sino a un jazz que quiere que la novela se acerque al cine, al cine negro en particular, para que vaya irremediablemente de la mano de la música silenciosa destilada no en sonido sino en metáforas escritas. No puede haber película sin banda sonora, y en este caso, las canciones interpretadas por Biralbo son la parte musical de un triángulo donde este hace de personaje, de actor de cine y de músico al mismo tiempo.

En la novela se citan un rosario de nombres de músicos de jazz en los que de nuevo se mezcla la realidad y la ficción. Un artículo muy interesante es el de Thomas R. Franz referente a las conexiones entre *El invierno en Lisboa* y los músicos de jazz¹¹. Este autor establece conexiones entre los nombres de lugares, canciones y personajes de la novela y músicos y temas musicales que han existido realmente. De

⁹ Op. cit., pág. 124.

¹⁰ Op. cit., pág. 61.

¹¹ FRANZ, THOMAS R. “Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*” en *Revista de estudios hispánicos* nº 34 (2000), págs. 157-164.

esta forma, aparecen citados, directa o solapadamente, los nombres de maestros del jazz como Thelonius Monk, Armstrong, Art Tatum, Cab Calloway, Oscar Peterson, Charlie Parker, Miles Davis; temas clásicos como *All the things you are*, *Fly me to the moon*, *Alabama*, *Just one of those things*, *Stormy weather*; y lo que más nos interesa: guiños intertextuales hacia clásicos del cine negro melodramático – *Casablanca*- o hacia temas musicales de cine negro como *Green dolphin street*, usándolo para el nombre del protagonista. En consecuencia, para Franz, nos encontraríamos en un:

“Virtual world of jazz, one that will enable a reader to experience the three-dimensional nature of jazz and narrative creation without having been either a jazz musician or a writer”¹²

Es decir, nos movemos de nuevo en lo ya recalcado en cuanto al telón de fondo necesario, a la puesta en escena más adecuada si queremos que el lector acompañe de la mano a los personajes en la película de la que ellos mismos se sienten protagonistas. Es necesario elegir una música y unos músicos, entreverados entre lo real y lo ficticio, para instaurar un marco verosímil donde Biralbo y Lucrecia jueguen a ser los actores de una película de cine negro.

Y es que, conectando con el siguiente epígrafe donde consideraremos la música como delimitadora de los personajes, el jazz se convierte en un atributo esencial para poder llegar a comprender el tipo de personaje que nos quiere transmitir el autor. Biralbo es un músico solitario, casi huraño, pasional, no materialista y noctámbulo. Todos estos adjetivos se pueden aplicar igualmente a la figura del detective tanto de la novela policíaca negra como del tipo de cine que derivó de ella. En el detective de Hammett o Chandler nos encontramos con un nuevo héroe que renuncia a hacer publicidad de sus hazañas, que se considera fuera de la corrupta sociedad en la que vive, que tiene una moral individual y particular a veces no entendida por los demás; en definitiva, que no se puede evitar que esta actitud

¹² Art. cit., pág. 163.

agazapada de un heroísmo solitario no se revista de un aire de cierta tristeza y escepticismo. Justamente lo mismo que le ocurre a un músico de jazz como Biralbo, que tiene un alto grado de idealismo quijotesco en su pasión hacia la música y hacia Lucrecia, una pasión solitaria y taciturna.

El propio Muñoz Molina nos delata esta utilización de un hombre de jazz como héroe moderno, con tintes muy parecidos a la figura del detective:

“Porque la literatura ha de contar, concreta o abiertamente, las historias de héroes, y en este siglo hay muy pocos que tengan la melancólica dignidad y el coraje sin énfasis de los mejores *jazzmen*.”¹³

No cabe mejor molde para transmitir un “héroe de amor” como Biralbo que el que nos proporciona el perfil de esta clase de músico de jazz. No olvidemos que Muñoz Molina dirá:

“Los versos de *All the things you are* son los que todo amante dice o quiere decir al amor de su vida”¹⁴

Situándonos en el contexto de la historia del jazz, Biralbo sería un *be-bopper* tardío que responde perfectamente a la misma actitud de los pioneros de esta tendencia dentro del jazz: romper con la melodía perfectamente armónica de las grandes orquestas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. No estamos en las *big bands* adocenadas con un gran número de músicos uniformados con traje y corbata tocando en grandes salas de fiesta: Biralbo corresponde a la estirpe de los *be-boppers* que se quitan la corbata, rompen la melodía, se revelan contra lo establecido y se van a tocar, en formaciones que nunca superan el cuarteto, a pequeños tugurios nocturnos.

Uno de esos *be-boppers* fue el trompetista Chet Baker –uno de los preferidos por Muñoz Molina y reseñado así en su faceta de articulista-, y su biografía tiene bastantes puntos de conexión con la del Bylly Swann de *El invierno en Lisboa*. El

¹³ MUÑOZ MOLINA, A. “El jazz y la ficción...”, pág. 27.

¹⁴ MUÑOZ MOLINA, A. “El jazz y la ficción...”, pág. 26.

lector aficionado al jazz que se adentra en la lectura de la novela piensa en un Chet Baker, frágil en salud y que ha recorrido medio mundo cuando nos dice el narrador:

“He leído un libro -lo encontré en el hotel de Biralbo, entre sus papeles y sus fotografías- donde se dice que Bylly Swann fue uno de los mayores trompetistas de este siglo” (Inv: 16)

La música de jazz está presente como un ingrediente más del escenario de noche y ciudad con el que nos pretende inundar el autor. Aparece como una especie de fondo narrativo musical.

En términos parecidos, para Kleinert:

“El arte y el jazz no sólo llevan a los protagonistas a moverse por un escenario internacional sino que proporcionan al yo-narrador y, a la vez, observador, los puntos de apoyo ambientales para la reconstrucción de la historia”¹⁵

De este modo, quizás el más importante efecto que el autor pretende conseguir es el que ya hemos citado de “ambientación”: algunas veces, convirtiendo al jazz en un referente de intertextualidad, de mezcla entre la realidad y la ficción (dos técnicas muy usadas por este autor), que explícitamente quiere que relacionemos con los escenarios recreados en el cine negro:

“Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplandor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigo como el de Biralbo.” (Inv: 21)

¹⁵ Art. cit., pág. 222.

Otras veces, el jazz aparece también de un modo cercano a la metáfora y a la aliteración:

“Al tocar levantaban resplandecientes arquitecturas traslúcidas que caían derribadas luego como polvo de vidrio o establecían largos espacios de serenidad que lindaban con el puro silencio y se encrespaban inadvertidamente hasta herir el oído y envolverlo en un calculado laberinto de crueldad y disonancia” (Inv: 109)

No hay ninguna coma, como en una melodía sin pausas, hay momento de “vidrio” y “traslúcidas”, momentos de “serenidad” y “silencio”, y vuelta a alzarse con “encrespaban” y “crueldad”.

Algunos autores, desde una óptica que inserta a Muñoz Molina en la órbita postmodernista, resaltan el papel crucial que desempeña el jazz en esta novela. Así, por ejemplo, Navajas nos dirá:

“Esa música distintiva es algo más que un accidente gratuito en la novela. Es sobre todo un icono emblemático de la orientación antisemántica y no fundacional del texto”¹⁶

En la misma línea, la música es tan importante en esta novela que autores como Olimpia González consideran que:

“En *El invierno en Lisboa* la insistencia de hacer un presente del pasado constituye precisamente una parodia de la música por su capacidad para evocar, y encuentra su eco en la actitud del espectador que se engaña al pensar que el presente de los sonidos que reconoce en la lectura lo llevará a recrear una experiencia del pasado”¹⁷

¹⁶ NAVAJAS, G. “El Übermensh caído...”, pág. 220.

¹⁷ GONZÁLEZ, O. B. “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*” en *Confluencia* nº 10 (1995), pág. 44.

Para esta autora Biralbo y Lucrecia serían una recreación de Eurídice y Orfeo, con lo que, siguiendo con esta visión mítica, el jazz sería la música que nos hace volver en el presente al pasado; es decir, recrearía también el eterno retorno y, en consecuencia, el necesario final arbitrario. Las repeticiones del jazz conformarían, para esta autora, la propia estructura de la novela.

Pienso que esta interpretación del significado de la música en la novela es algo excesiva –el propio autor la desmentirá en la entrevista con Javier Escudero en 1994 aludiendo que la repetición está en toda música, en la fuga barroca, por ejemplo¹⁸-. No por ello puedo dejar de insistir en la importancia de la música en la novela como los matices que he señalado: elemento ambientador a través de la intertextualidad, definidor de personajes y provocador de efectos de aliteración; lo paródico de la repetición de la música como conformador de la estructura es atribuir un carácter casi demiúrgico al significado del jazz, que además es negado por el propio autor.

Oropesa considera, siguiendo la tesis de Sperber, que en la novela se identifica el Jazz con la cultura de masas. Para Oropesa, se intenta recuperar:

“Que la cultura popular y masiva se ha convertido en nuestra historia colectiva”¹⁹

También Kleinert hablará del jazz como género popular. Indudablemente, lo que dicen tiene un reflejo claro en *El Jinete Polaco*: en esa obra, la música que escuchan los personajes es la que se escuchaba en el momento histórico en el que esta situada; en ese sentido sí se puede considerar que la música popular, desde la copla española hasta el *rock and roll*, forma parte del acervo cultural de las masas. No obstante, en *El invierno en Lisboa* ocurre justamente el caso contrario: en la realidad social española de las últimas décadas no figura el jazz entre la cultura popular, no podríamos encuadrarla en lo que denomina Sperber “older forms of mass culture”

¹⁸ Art. cit., pág. 278.

¹⁹ Op. cit., pág. 61.

puesto que no ha dejado de ser una música minoritaria, seguida en muchas ocasiones entre islotes intelectuales por puro esnobismo. No cabe duda de que en los Estados Unidos, donde nace, es una música popular desde principios de siglo, pero no en nuestro país. No estamos de acuerdo, por tanto, en la afirmación de estos dos autores al incluir a esta música en la historia colectiva de la realidad que refleja, y que esta sea una de sus más importantes finalidades.

En *Plenilunio* aparece en repetidas ocasiones Ella Fitzgerald; sin embargo, la referencia a esta famosa cantante de jazz no nos conecta con el mundo nocturno, urbano y solitario de *Beltenebros* o *El invierno en Lisboa*. Aquí, las apariciones jazzísticas se conectan con el mundo intimista y privado de la protagonista femenina Susana Grey, tal y como veremos a continuación.

En *Los misterios de Madrid*, por el contrario, las referencias musicales están al servicio de la parodia de lo policíaco; es decir, su función va a ser la de cargar las tintas sobre lo castizo, lo rancio y lo folklórico de tal forma que produzcan una imagen distorsionada de un Lorencito Quesada que deja de ser el detective clásico para convertirse en una parodia cómica y localista del mismo.

De este modo, el jazz aparece como algo extraño y lejano, en completa oposición a la música religiosa. Nada más llegar Lorencito Quesada a Madrid recuerda su último viaje a esta ciudad:

"Hace más de veinte años, cuando vino a la capital con motivo del II Festival de la Canción Salesiana, en el que el conjunto que representaba a Mágina obtuvo un accésit por su interpretación del *Pange Lingua* adaptado al castellano y cantado con la música de *El cóndor pasa*" (Mis: 28)

Y como no podía ser menos, junto a la música religiosa el jazz es también, para el personaje pero no para los críticos musicales, un tipo de música muy alejado de la música folklórica por excelencia de la España típica, el flamenco, con un baile y un cante que tienen lugar en el más turístico de los escenarios:

“El Corral de la Fandanga registraba un lleno hasta la bandera: en la penumbra de la sala Lorencito advirtió que el público estaba compuesto en su inmensa mayoría por japoneses. Abundaban las monteras taurinas, los sombreros de ala ancha y las cámaras de vídeo y de fotografía, y los taconeos de la bailaora que en ese momento se retorció sobre el escenario eran saludados con palmas arrítmicas y vibrantes olés.” (Mis: 72)

De aquí que cuando el protagonista llegue al Café Central, famoso club de jazz de Madrid que está situado –tal y como aparece reflejado en la ficción de la novela- en la plaza del Ángel, el ambiente sea hostil para el protagonista:

“El Café Central no era menos ruidoso que el Corral de la Fandanga. También se daban en él actuaciones en vivo, pero de no cante y baile flamenco, sino de una extraña música moderna, interpretada por negros, que a Lorencito, adepto sobre todo a los conciertos dominicales de la banda de Mágina y a los coros de habaneras, no tardó en ponerle la cabeza como un bombo” (Mis: 77)

El jazz es en la novela el himno de una juventud que ha roto con el corsé musical de la dictadura, que se ha abierto a la modernidad cruzando fronteras que el protagonista de la novela todavía tiene muy lejos.

Y es que Lorencito no es el detective con una personalidad arrolladora y con ideas propias enfrentadas muchas veces al sistema y a la sociedad en la que vive; justamente lo contrario: es un dependiente de una tienda de pueblo, reportero ocasional de un periódico local que comulga adocenadamente con el sustrato ideológico de una España nacional-católica y centralista que organiza Festivales de la Canción Salesiana. Una España de verbenas de feria, semana santa y copla, no de clubes de jazz. En consecuencia, la música de jazz se convierte en la novela en un elemento intertextual que nos traslada a un mundo distinto y opuesto al que existía durante el franquismo en una ciudad pequeña “de provincias”.

Pero quizás donde culmina todo lo que acabamos de comentar es en la escena final de la novela, el colofón con el que concluiría cualquier folletín, que se reviste de la siguiente “banda sonora”:

“Dieron las siete. Las puertas del Salvador se abrieron del todo, empezaron a sonar los elegíacos de la marcha sacra, el trono del Santo Cristo de la Greña surgió balanceándose levemente al paso de los costaleros, entre un resplandor de cirios encendidos que se reflejaban en las molduras barrocas de su basamento. Después de la marcha y del Himno Nacional vibró en el aire un trompeterío con ayes y quiebros de saeta” (Mis:184)

Por último, a pesar de todo lo expuesto anteriormente, también tenemos un ejemplo en la narrativa de Muñoz Molina donde las referencias musicales, como excepción que confirma una regla, brillan por su ausencia. Es el caso de *El dueño del secreto*, pese a que, como vamos a reseñar más adelante, si existen referencias cinematográficas e incluso los escenarios en ocasiones son locales nocturnos, apenas existen menciones musicales que ayuden a configurar el ambiente por donde se mueven los personajes. Eso sí, la que he podido encontrar sí se puede encuadrar en el marco intertextual policíaco y tiene lugar en un club de alterne mientras el protagonista se:

“Quedaba en la barra, bebiendo un whisky y llevando el ritmo de la música con los dedos” (Due: 55)

2.2. La música descriptora de los personajes.

Muñoz Molina también utiliza referencias musicales como un útil instrumento a la hora de describir a sus personajes. Pero lo que a nosotros nos interesa en particular es señalar las ocasiones en que esas “notas musicales” están destinadas a reforzar la vertiente arquetípica policíaca —el detective, la mujer fatal, el criminal, la víctima- que se destila en muchos de ellos.

En efecto, es posible detectar múltiples ocasiones en las que, en un nuevo giro intertextual, el autor se aprovecha de determinados prejuicios del lector para conformar, con señalar tan sólo un determinado tipo de música, notas características de un personaje que lo acercan a una estética policíaca.

En *Beatus Ille*, cuando Orlando le enseña a Solana un retrato que ha hecho de Mariana, se produce una escena en la que de nuevo se incide sobre la enorme atracción que ejerce la protagonista sobre el poeta Solana, una pasión que cobra tintes de amor imposible por la inminencia de la boda entre Mariana y Manuel; mientras:

“Mariana está sola en la biblioteca (...) Está sentada, fumando, como tú, mirando el humo mientras oye la música, esperándote” (Bea: 178).

Orlando le hace ver a Manuel el gran conflicto interior en el que se haya este último:

“Todavía se oye la música en la biblioteca. Te está llamando” (Bea: 179)

Primeramente, Orlando nos presenta a Mariana con tres notas que conforman el irremisible agujero negro hacia el que conducen todas las mujeres que responden al canon de *femme fatale*: está sola, fumando y escuchando música. Después, el autor, por la misma boca del personaje de Orlando, culmina el uso metafórico policíaco de la música aludiendo a la mujer fatal envuelta en un canto de sirenas que arrastra a Solana: sigue oyéndose una música en la biblioteca que llama a Solana.

Aunque lo desarrollaremos a la hora de estudiar a los personajes, señalar ahora tan sólo el uso de un elemento musical para ayudar a definir a Mariana como una suerte de mujer fatal inserta en un ambiente de novela clásica de enigma, y no en el suyo característico, que sería la novela negra norteamericana.

Al contrario que Mariana, la joven Rebeca Osorio que aparece en *Beltenebros* sí responde más a la mujer fatal arquetípica, de hecho –como veremos más adelante– guarda muchas semejanzas con el personaje interpretado por Rita Hayworth en la

película *Gilda*. Así por lo menos se nos representa la primera vez que Darman entra en el local nocturno donde canta Rebeca:

“En un instante lo cegaba a uno la luz y lo aturdían la música y el humo... Oí un piano y una espesa voz femenina que cantaba un bolero” (Bel: 89)

“Estuviera cantando vestida de Rita Hayworth” (Bel: 94)

Observemos cómo las referencias musicales ayudan a ir dibujando a este personaje. Cuando Darman fija una cita con ella como si de una prostituta se tratara y le comenta que también Andrade le pagaba, ella le responde:

“- Era yo quien pagaba -dijo, con soberbia y desdén, erguida sobre la cama, retrocediendo, como si temiera que yo fuese a avanzar hacia ella, impudicamente retadora y vulgar, como una música de tango-.” (Bel:162)

Sin duda alguna, el tango nos ayuda aquí a conformar a una Rebeca Osorio que se mueve en un ambiente marginal, casi sórdido, pero que no por ello le hace perder su orgullo y su rabia.

En *El invierno en Lisboa*, desde el propio arranque de la novela, el narrador, en la barra del club Metropolitano de Madrid, reconoce a Biralbo escuchándolo más que viéndolo:

“Antes de verlo, yo casi lo reconocí por su modo de tocar el piano. Lo hacía como si pusiera en la música la menor cantidad de esfuerzo, como si lo que estaba tocando no tuviera que ver con él.” (Inv: 9)

La forma de tocar el piano de Biralbo nos sirve para denotar los aspectos más importantes de estos dos personajes. En primer lugar, se nos pone de manifiesto la

enorme atracción que siente el narrador por Biralbo; en segundo lugar, la genialidad de este como músico; y en tercer lugar, y es lo que más nos interesa, se nos presenta un Biralbo que parece que no es una persona normal y corriente, que parece que nada en la misma soledad del detective gracias a una personalidad tremendamente particular.

La música es también el principal síntoma, simbólico y paralelo, para seguir la importante transformación del protagonista:

“Entonces, cuando tocaba en el Lady Bird, su trato con la música se parecía al de un enamorado que se entrega a una pasión superior a él: a una mujer que a veces lo solicita y a veces lo desdeña (...) ahora, en el Metropolitano, se me revelaba ausente, excluida de su música, ya invisible en sus actos” (Inv: 13)

Igualmente ocurre con el antagonista, Toissants Morton, que es retratado en el Burma, precisamente como alguien que odia la música:

“- Detesto esta música. - Tousaints Morton miraba los rincones de la habitación buscando los altavoces invisibles donde había empezado a sonar blandamente una fuga barroca-. Daphne, apágala.” (Inv: 135)

En una contraposición casi maniquea entre el héroe-detective y el criminal, el primero se nos muestra como un apasionado total de la música, cuyo estado de ánimo se muestra a través de esta, mientras que el segundo es alguien insensible al que no le mueve ni pasión por el arte ni por el amor, tan sólo sus ansias de conseguir dinero fácil.

En *Los misterios de Madrid* ocurre algo parecido con Lorencito Quesada, quien haría las veces de detective, y la protagonista femenina Olga, quien haría las veces de mujer fatal. Lorencito sólo concibe, como ya hemos visto, la música religiosa, folklórica y tradicional, no entiende una música moderna que se llama jazz:

“Lo peor de aquella música no era que le aturdiere los oídos, como cuando en los días de feria tiene que ir a la caseta municipal para hacer la crónica de los conjuntos que actúan allí: lo peor de todo era que no acababa nunca” (Mis: 77)

Por el contrario, Olga, licenciada en Psicología y Antropología, renegará de su condición de “bailaora” flamenca:

“No llame arte a eso que yo hago por ganarme la vida (...) Es una mixtificación acultural, el típico discurso vacío, no una asunción válida de las propias raíces” (Mis: 80)

Olga representa la modernidad, la superación de esquemas culturales empobrecidos y dirigidos desde los poderes fácticos de un sistema de poder de pensamiento único. De esta forma, la contraposición de los dos protagonistas queda tan meridianamente expuesta que sólo se puede explicar desde la radicalidad a la hora de presentar los personajes en una parodia: Lorencito es el pueblerino anquilosado en lo tradicional, Olga es la chica que sigue las tendencias culturales más actuales de una manera casi esnob.

Pero lo que más me interesa es, siguiendo el esquema paródico que subyace en la novela, la utilización de la música para dotar también a Olga de unas características que la acercan a la arquetípica mujer fatal de la novela negra norteamericana:

“- Me fascina el jazz -dijo-. Me fascina absolutamente. ¿A usted no? Me gustan sus ambientes oscuros y cargados de humo. ¿Sabe lo que más me gustaría en esta vida? Ser negra, negra como Billie y como Ella. Cantar borracha en un club a las cinco de la madrugada...” (Mis: 79)

Los ambientes oscuros y cargados de humo –tal y como ya se ha citado en el apartado de la intertextualidad- están asociados al jazz. En este sentido, quizás la

alusión a “Ella” (Fitzgerald) por parte de Olga no es demasiado acertada, ya que esta cantante de jazz llevó una vida que se podría calificar –dentro de lo desordenada que puede llegar la vida de un músico- como tranquila y burguesa. No ocurre lo mismo con “Billie” Holiday, una de las voces más rasgadas de la historia del jazz, que estuvo inmersa en el mundo de los bajos fondos, la drogadicción, la violencia doméstica y la marginalidad. El anhelo de Olga es parecerse a una de las cantantes de jazz que, en la cruda realidad, más se acercó al icono que la literatura policíaca ha ido moldeando hasta crear una mujer irresistible para los hombres y, al mismo tiempo, no exenta de fatalidad. Una mujer borrada en un ambiente “oscuro y cargado de humo”, cantando a las cinco de la madrugada, es el retrato robot de un personaje de novela policíaca o de novela negra. De nuevo cerramos un círculo temático donde cine, jazz, noche, ciudad, alcohol y tabaco van cogidos de la mano.

Cuestión totalmente distinta es la aparición de la música en *Plenilunio* como delimitadora del personaje de Susana Grey. Todas las referencias musicales de la novela aparecen en escena junto a ella, mostrando su estado de ánimo o el momento determinado de su relación con los demás. La música no aparece cuando no está Susana, es un elemento estrechamente vinculado a ella y las referencias que van apareciendo son las que forman parte de su música preferida:

“De ese disco a ella le gustaba sobre todo una canción, *Tiempo de lluvia*, le parecía que hablaba justo de aquel otoño de su vida” (Ple: 95)

Esta canción de Joan Manuel Serrat es el símbolo del alma de una Susana Grey nostálgica, triste y ya totalmente alejada de su marido –por eso siempre la escucha cuando él no está.

“Aceleró con alivio por la carretera despejada mientras agradecía, en la dificultad del silencio, la voz sedosa de Ella Fitzgerald en una balada que a ella le gustaba mucho, y que parecía singularmente apropiada para la quietud lunar de la noche, *Moonlight in Vermont*” (Ple: 190)

Como si de la banda sonora de una película se tratara, la canción de Fitzgerald se convierte en el referente adecuado al momento en el que el inspector y Susana se montan de noche en el coche y esta última tiene que escoger rápidamente una música que amortigüe el silencio.

“A Susana le estaba pareciendo que la voz de Ella Fitzgerald era demasiado triste y buscó otra música que le avivara el ánimo, una cinta de Paul Simon, *Graceland*, que siempre había tenido sobre ella un efecto infalible” (Ple: 201)

“Mientras ordenaba la casa y escuchaba un disco liviano y juvenil de Ella Fitzgerald que la animaba mucho” (Ple: 282)

Siempre hay una canción adecuada para cada momento, cuando charlan en la cocina Susana y Ferreras, este último siempre ha estado enamorado de Susana pero nunca ha pasado de ser su amigo, justamente suena de nuevo otra canción de Ella Fitzgerald: *Just friends, lovers no more* (Ple: 291).

Relacionarlo todo con una canción es tan importante para Susana Grey que, justo al terminar de hacer el amor con el inspector, lo primero que recuerda es una canción de Violeta Parra (Ple: 328). Incluso la relación con su hijo se ve inundada de lágrimas en el momento en el que le ayuda a hacer una mudanza y suena la canción de Eric Clapton, *Tears for heaven* (Ple: 465).

En definitiva, la música que acompaña únicamente al personaje de Susana nos la muestra como una mujer sencilla y sensible. No en vano Susana llega a pensar del inspector lo siguiente:

“No se le había ocurrido preguntarle al inspector qué clase de música le gustaba, imaginando tal vez que no tenía mucho aspecto de que le gustara ninguna” (Ple: 190)

La frialdad del inspector, mucho más cercana a la figura del detective, se contrapone a una Susana de la que emanan sentimientos a borbotones y que necesitan como válvula de escape una canción en la que apoyar el hombro, justamente la cara opuesta a la arquetípica *femme fatale*.

En este sentido, nos movemos en una intertextualidad musical muy parecida a la que se puede encontrar en *El Jinete Polaco*, donde los personajes van siempre acompañados de un acervo musical que corresponde a una determinada época de su vida y del país donde viven, y del que quieren hacer partícipe y cómplice al lector.

Así pues, la música que le gusta a Susana, la única a la que se hace mención, se convierte en un factor delimitador que, en lugar de acercarla a cánones policíacos, la aleja casi definitivamente de encasillamientos que la asemejen con mujeres fatales que se convierten en una trampa mortal para el detective.

2.3. Otras conexiones entre la música y lo policíaco.

Hasta ahora, las relaciones en el marco de intertextualidad referido, entre la música y lo policíaco, han estado unidas principalmente a la novela negra norteamericana; bien por un claro matrimonio con el jazz como abanderado musical de una estética literaria o cinematográfica negra, bien a través del uso de la música como descriptor de notas arquetípicas de los personajes policíacos. Sin embargo, también se pueden señalar otras conexiones entre la música y lo policíaco que se escapan a las consideraciones mencionadas:

2.3.1. La música como banda sonora de un guión de cine negro.

Otro uso muy particular de las referencias musicales, y que de nuevo la interconecta con el cine negro, es el que se puede hallar en la novela *Beltenebros*. En esta novela, el autor, a través del narrador, intercala una música que sirve de telón de fondo. No pretende crear un marco intertextual que busque una asociación de ideas entre el lector y lo policíaco; más bien parecen acotaciones, al igual que hace el autor dramático, insertadas por un guionista de una película que desea ayudar al director a la hora de elegir la banda sonora que debe acompañar a las imágenes. De esta forma, si partimos de la base de que la estética y la temática de la novela, si hiciéramos una

conversión al lenguaje cinematográfico, estarían cercanas al cine negro, nos encontramos con una solapada elección de temas musicales que acompañan la trama. Veamos algunos ejemplos que justifican lo anterior.

Cuando Darman abandona un taxi:

"En la radio sonaba confusamente una voz aguda de mujer entre maracas y trompetas"(Bel: 22)

Justo después, ya en el hotel, Darman recuerda el título de la canción:

"Cuando encendí la luz de mi cuarto recordé el título de la canción que había escuchado en la radio: *Bahía*"(Bel: 23)

Es curioso que aparezca una música tropical justo en un ambiente gris, triste, solitario y nocturno. Parece que el autor quisiera que el lector escuchara en su imaginación esta canción como un contrapunto musical y luminoso a una descripción muy cinematográfica: justo en el momento de encender la luz recuerda el título de la canción.

Se confirma la teoría de una "banda sonora" cuando, en un escenario distinto, se utiliza la misma canción y con las mismas intenciones:

"Del interior venía la voz aguda y aceitosa de un hombre que cantaba muy cerca del micrófono una canción tropical. Bahía, recordé con gratitud. Parecía que el invierno fuera a detenerse a un paso de la calle, al otro lado del portal entreabierto, y que al pisar el sendero que trazaba la luz ingresaríamos en una noche más cálida, con un mar pintado y una vegetación de estudio cinematográfico bajo el brillo ardiente y solar de los focos, en otro presente simultáneo" (Bel: 42)

La canción *Bahía* es el pasaporte para entrar en la luz, en la irrealdad del cine; para salir del túnel oscuro del presente inmediato. De hecho, se hablará de:

“La música como una raya de luz” (Bel: 43)

De nuevo la música suena cuando aparece la luz, en el momento crucial en el que Darman ve por primera vez a Rebeca:

“Sonó el piano mientras descendía sobre el escenario una delgada línea oblicua de luz azul, más tenue y fría que la de las lámparas” (Bel: 92)

La banda sonora y la fotografía son dos elementos fundamentales al servicio de cualquier director de cine. Muñoz Molina utiliza la luz y la música para llevarnos a una presentación de una Rebeca que ya no tiene la luz cálida y tropical de antes sino una “azul, más tenue y fría que la de las lámparas”.

Pero, como en toda banda sonora que se precie, la música va cambiando según avanza la escena, pero siempre sirve de fondo de la trama. Cuando Darman llega al palacio italiano abandonado primero escucha la canción *Bahía*, después:

“Lenta música de acordeón” (Bel: 42)

Más adelante, el ritmo se vuelve mucho más acelerado:

“Ahora sonaba una canción muy rápida” (Bel: 43)

Para volver de nuevo a ritmos más sosegados:

“Empezaron a tocar un bolero muy lento con amortiguadas mandolinas” (Bel: 45)

2.3.2. La música y la novela de enigma.

Ya hemos podido comprobar cómo en la primera novela de Muñoz Molina, *Beatus Ille*, la música no tendrá un papel tan protagonista; no obstante, sí aparecen

algunas referencias que sitúan al lector en el marco histórico y geográfico en el que se desarrolla la trama:

Cuando Minaya llega a la casa de su tío y este le enseña la ventana y el espejo donde Solana escribió un poema comienza a sonar una música:

"A medida que ascendían se escuchaba más clara y más cercana la música del piano que no había dejado de sonar desde que Minaya entró en la casa" (Bea: 28)

Curiosamente, la música de un piano que se escucha en una casa no nos dirige hacia un antro nocturno de una novela negra norteamericana sino hacia el escenario típico de la novela clásica o de enigma inglesa. La escena de un piano que se escucha lejano nos ayuda a configurar en el lector la idea de un caserón grande, enorme, antiguo y lleno de muebles valiosos: un palacete donde se recluirá el detective para descubrir al criminal indagando en el propio lugar donde se ha cometido el crimen.

Por último, hay que indicar lo sintomático que resulta cómo hasta en la obra de Muñoz Molina más reciente, la más alejada de las normas formularias del género policíaco, existen todavía restos del naufragio del barco de sus primeras novelas que se resisten a desaparecer del todo. Un ejemplo lo tenemos en la conjunción de noche, huida (en trenes) y música que se produce en *Sefarad*; las propias palabras del autor en la entrevista con Hasumi nos explican por sí solas esta curiosa simbiosis:

"El tren, la noche de Europa cruzada por los trenes (...)Te das cuenta de que la historia del mundo ha ido sobre trenes y lo he convertido en algo casi musical. Me gustaba que el libro, que no tiene una unidad narrativa, tuviera una unidad de temas en el sentido musical, temas que aparecen, que desaparecen, que vuelven a aparecer, que se ven desde muchos puntos de vista. Y uno de esos temas musicales es el tren, el

tren que te lleva a la libertad, el que te lleva al cautiverio,
el tren que te lleva a la muerte”²⁰

De manera que el tren se convierte, según el propio autor, en parte de la banda sonora de esta novela, una banda sonora musical que nos vuelve a arrastrar hacia dos territorios que forman parte del campo semántico de lo policíaco: la noche y la huida.

²⁰ Art. cit., pág. 2.

3.El cine negro

Las relaciones entre el cine y la literatura han sido objeto de múltiples estudios teóricos que parten ya del propio Eisenstein¹, que habla ya de unas relaciones estructurales entre estas dos manifestaciones artísticas. En este sentido, autores como Metz, Mitry, Chatman, Fell o Baldelli hacen hincapié, desde distintos enfoques metodológicos, en las contaminaciones en cuanto a códigos narrativos y técnicas que hay entre uno y otro. En cuanto a este acercamiento más teórico y general, nos gustaría señalar el libro ya citado de Carmen Peña-Ardid, por su afán divulgativo y generalista, pero al mismo tiempo no exento de profundidad y rigor.

En la relación entre cine y literatura, y en la misma línea del ya citado Francisco Ayala, Pere Gimferrer hablará del “efecto boomerang”² ya que el cine toma prestados recursos propios de la novela y del teatro, pero también influye después sobre estos dos últimos. En cualquier caso, estos trabajos inciden en tres posibles relaciones fruto de esta interrelación: el influjo de la literatura en los directores de cine – principalmente en las primeras grandes producciones cinematográficas de Hollywood-, la adaptación cinematográfica de las obras literarias, y, por último la presencia de lo fílmico en la narrativa literaria. No es mi intención aportar una nueva opinión sobre el campo teórico de las relaciones entre cine y literatura sino, al igual que con el concepto de novela policíaca, partir de una serie de premisas contrastadas por otros estudiosos para aplicarlas después, como un observador crítico, a la obra de Muñoz Molina. Se hace necesario por tanto reseñar las influencias que específicamente se pretenden explorar en la narrativa del autor jiennense. Y quizás sea necesario decir primero, siguiendo los tres aspectos anteriores, lo que no es objeto de este estudio. Por un lado, no se va a estudiar la posible e hipotética influencia que la obra narrativa de Muñoz Molina haya podido tener en cineastas contemporáneos; por otro, no se van a estudiar tampoco las tres películas – *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* y *Plenilunio*- que han sido adaptaciones de novelas de Muñoz Molina estudiadas en este trabajo. El centro de atención, en consonancia con el resto de epígrafes, va a estar en la presencia del fenómeno cinematográfico, y

¹ EISENSTEIN, S. *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

² GIMFERRER, P. *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, pág. 86.

del cine negro en particular, en las novelas de Muñoz Molina. Y todo ello, desde dos enfoques teóricos derivados de la certeza de un Muñoz Molina que, como hemos visto, es un cinéfilo irredento desde su infancia: el primero, el gran uso de la intertextualidad a la hora de hacer cómplice al lector con escenas, personajes y diálogos que se supone que forman parte de una memoria colectiva; el segundo, la presencia de técnicas propias del cine que, salvando todas las distancias entre los dos lenguajes artísticos, se pueden hallar en algunas de sus novelas.

Una vez instalados en este enfoque teórico más particular, la bibliografía se reduce drásticamente. La mayoría de los trabajos que relacionan cine y literatura ponen el acento en los otros dos aspectos que hemos señalado; sobre todo, en lo que se refiere a la influencia de la literatura en el cine en cuanto a adaptaciones cinematográficas de novelas. La propia Carmen Peña-Ardid hace esta observación en su excelente estudio y, curiosamente, cita entre otros ejemplos a Muñoz Molina:

“No es extraño que, en su tratamiento literario, el cine aparezca muchas veces como una vía disfrazada para el autobiografismo, al tomarlo como marco de referencias sentimentales, míticas o psicosociológicas que en nuestra novela, desde Marsé, Alfonso Grosso, Terenci Moix, Vázquez Montalbán o Guelbenzu hasta Jose María Conget o Muñoz Molina, van a constituir un factor tan interesante como olvidado por la crítica”³

De esta forma, se reduce considerablemente la nómina de autores que se centran en el influjo del cine en la literatura. Así, por poner algún ejemplo, Rafael Utrera habla de “literatura cinematográfica”⁴, Jorge Urrutia critica la preponderancia de los estudios con relación a las adaptaciones cinematográficas y se atreve a hacer una primea aproximación a la influencia del cine en la poesía española⁵ y Susana Pastor, estudiando en particular la obra de Jesús Fernández Santos, habla de:

³ Op. cit., pág. 99.

⁴ UTRERA, R. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

⁵ URRUTIA, J. *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

“Un fenómeno de retroalimentación: la literatura en el cine y el cine en la literatura. El conflictivo mundo de las adaptaciones y el cine como “narrativa en imágenes”⁶

Sin embargo, es una obra de reciente publicación de Jorge Marí⁷ la que más se centra en la visión que he seleccionado a la hora de abordar la presencia del cine en Muñoz Molina. A Marí sólo le interesa abordar el cine como experiencia vital para algunos escritores, como fuente de intertextualidad en sus obras y como manantial de recursos expresivos asociados a la expresión fílmica.

En consecuencia, desde este punto de vista, y con el punto de mira en el cine negro, se intentará repasar las novelas estudiadas de Muñoz Molina.

3.1. El cine negro como ambientación intertextual.

Dentro del elenco de novelas de este autor, la importancia del cine –más concretamente del cine negro o *film noir*- es tan destacable en *El invierno en Lisboa* que eclipsa al resto de influencias de índole policíaca que podamos encontrar. En esta obra hay más huellas de *film noir* que de novela negra. Tanto es así que a juicio de muchos autores es tan importante que eclipsa a cualquier otra. Así opina por ejemplo Colmeiro sobre *El invierno en Lisboa*:

“Su campo de referencia es, sin embargo, más el del cine negro que el de la novela policíaca propiamente; los personajes, los ambientes y las situaciones están tomados del cine negro clásico (*The Maltese Falcon* principalmente) e infundados de nueva vida, al igual que remiten al cine negro los juegos de luz y sombra y las referencias musicales jazzísticas”⁸

⁶ PASTOR, S. “Cine y literature: la obra de Jesús Fernández Santos” en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, pág. 10.

⁷ MARÍ, J. *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003.

⁸Op. cit., pág. 226.

A poca distancia en cuanto a esta clara influencia se va a colocar *Beltenebros*. En este sentido, Oropesa afirma que el cine negro es tan importante en *Beltenebros* que de él toma:

“El flash-back, el uso del claroscuro, los antros, la música, la droga y la mujer fatal”⁹

Así pues, comenzaré por ir descubriendo la ya comentada utilización que se hace de los conocimientos previos del lector con respecto al mundo del cine para así completar mejor la descripción de los escenarios de estas novelas.

La presencia es constante. Desde el principio de la novela, el narrador de *El invierno en Lisboa* –que no podemos olvidar tiene que ir “leyendo la historia” de Biralbo al mismo tiempo que nosotros, los lectores- comenta al llegar al hotel donde se aloja el protagonista:

“La recepción de su hotel era como el vestíbulo de uno de esos cines antiguos”(Inv: 16)

En este sentido Rich afirma que el cine se convierte en esta obra en un filtro del conocimiento del narrador a la hora de ir contando la historia:

“Given that we interpret the world through a filter of our previous “reading”, which include the film we have seen. The narrator’s memory and imagination are indeed “contaminated by the cinema”¹⁰

Algo parecido va a ocurrir en la comparación que se utiliza para describir el sanatorio donde está ingresado Billy Swann y donde Biralbo llega a Lisboa de noche:

⁹ Op. cit., pág. 83.

¹⁰ Op. cit., pág. 82.

“Colgaban globos de luz sucios de polvo, como en los cines antiguos” (Inv: 114)

Otra vez es necesario cerrar el triángulo con una alusión a los “cines antiguos”, que son los que se asocian con las películas en blanco y negro de la serie de *film noir*.

El narrador utiliza constantemente imágenes descriptivas de índole cinematográfica, busca entre su memoria –que puede ser la de cualquiera de nosotros– escenas y tópicos del *film noir*; de esta forma, su descripción no deberá ser extensa y tendrá mucha más fuerza, ya que el lector aplicará a lo descrito narrativamente la imagen que previamente tenía de las películas a las que refiere.

Pero no sólo el narrador recurre a nuestra memoria colectiva de la filmografía negra, también lo hacen Biralbo y Lucrecia, influidos ambos por la visualización de toda ella, “contaminados” por esa forma de ver las cosas. La despedida de Biralbo cuando Lucrecia se va con Malcolm a París no puede ser más explícita:

“Me dijo: «Has visto cómo llueve?» Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando la gente va a despedirse(...) Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. «Pues por las películas», le dije, «cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre”.(Inv: 38)

Wendy L Rolph, en su estudio sobre la película *Beltenebros*¹¹, plantea una cuestión que es posible aplicarla a la obra literaria. Rolph incide en el hecho de que las alusiones cinematográficas de la novela, una vez reelaboradas y amplificadas en el film, provocan que el espectador se interrogue sobre los códigos consagrados del cine negro y el melodrama y su propia participación en una nueva configuración rebelde del deseo. De modo parecido, en el caso que se acaba de citar, el referente para el lector es la famosa escena de *Casablanca* en que Bogart –en el papel de Rick– se queda en la estación, bajo la lluvia, con una nota de despedida en sus manos.

¹¹ ROLPH, W. “Desire in the Dark: Beltenebros Goes to the Movies” en *Revista canadiense de estudios hispánicos* nº 20 (1995), págs. 117-125.

También en este caso se producirá, gracias a la intertextualidad, la reelaboración de esa escena por parte de un lector que ya la conoce y que posiblemente haya disfrutado con ella en la pantalla.

Otro aspecto a destacar es la descripción de la ciudad como si de un plano general se tratara. Así, por ejemplo, el escenario de *Beltenebros* es un Madrid irreal, que parece extraído de una película antigua:

“El Madrid en blanco y negro del pasado” (Bel: 219)

Y es que esta acentuación consciente de un ambiente más parecido a una película en blanco y negro acerca mucho más a la novela con lo gótico –juegos de sombras y luces- y con el cine negro –el claroscuro-. En términos parecidos se expresa Rich cuando nos dice:

“As a self-conscious parody of film noir, *Beltenebros* accentuates de “flatness” of his characters as if they were actors on a screen”¹².

Del mismo modo, Darman utiliza actores legendarios para describir la portada de una novela:

“Un hombre alto y joven que se parecía aproximadamente a Laurence Olivier abrazaba con castidad y vigor a una muchacha muy parecida siempre a Joan Fontaine”(Bel: 71)

El cine como espacio físico juega un papel fundamental en esta novela. No en vano, el Universal Cinema es el sitio donde Rebeca Osorio –madre- vive recluida escribiendo novelas, o el sitio donde Darman tendrá una cita con las dos Rebecas. En este sentido, en opinión de Marí, este cine, frente a los múltiples desplazamientos realizados por Darman, es un referente inamovible:

“En este contexto, un espacio estático se consolida como eje estructural de la narración de Darman y centro de sus desplazamientos: la sala del Universal Cinema”¹³

Así pues, a través de él se desarrolla un rico mundo de metáforas acerca de lo que ya hemos visto que es casi una obsesión en Muñoz Molina: la mezcla entre la realidad y la ficción. Y quizás donde mejor se refleja este juego es en la escena final en la sala de cine. Mientras se desarrolla la lucha entre Darman, Ugarte y Rebeca Osorio no deja de proyectarse una película. El autor, a través de Darman intenta confundir al lector con una realidad de la escena que parece traspasar la frontera de la ficción de la película que se proyecta; así, escucha un gemido que:

“Iba haciéndose más próximo y al mismo tiempo más abstracto, como si procediera de los altavoces, no de la realidad, sino de la ficción sonámbula del cine” (Bel: 225)

Dentro de la misma confusión de realidad y ficción cinematográfica, Darman llegará a ver a Rebeca:

“Temblando a la luz de la película” (Bel: 225)

Por otro lado, en *El dueño del secreto* no aparecen referencias directas al cine, tan sólo se puede mencionar la manera con la que describe el narrador la llamada telefónica misteriosa que recibe en la pensión, y de la que es avisado por su patrona:

“El auricular colgaba de la repisa sobre la que estaba el aparato, oscilando, como en esas películas en las que una puñalada o un disparo interrumpen en lo mejor una conversación telefónica.” (Due: 104)

¹² Op. cit., pág. 49.

¹³ Op. cit., pág. 194.

La alusión a una película de cine negro o de misterio no puede ser más explícita, requiriendo del lector que se imagine la escena acudiendo a cualquiera de este tipo de filmes.

Por último, en *Plenilunio*, cuando el narrador intenta describir el miedo suscitado en los habitantes de la ciudad, utiliza también el cine como elemento intertextual:

“Imaginaban un fantasma al que habían dotado con todos los atributos abstractos de la crueldad y el terror, y al mismo tiempo sabían, aunque difícilmente aceptaban pensarlo, que no era una sombra de película en blanco y negro” (Ple: 72)

3.2. La presencia del cine negro en la técnica narrativa.

Ante todo, se hace necesario aclarar que no se puede hablar de una mera traslación de mecanismos de narración y construcción propios de lo cinematográfico que pasarían a ser utilizados por Muñoz Molina. Estamos ante dos lenguajes distintos y, por tanto, no se puede producir esa trasposición automática de uno a otro. Tal y como señala Monegal, lo que haría Muñoz Molina en su obra narrativa sería:

“Desarrollar procesos de imitación que explotan la analogía y la equivalencia, formas de asociación características de la metáfora”¹⁴

De este modo, el tiempo en la estructura narrativa y la acotación del espacio – la forma de mirarla y la luz con la que iluminarlo- se hacen sirviéndose en gran medida de técnicas del cine negro mediante este proceso de analogía y equivalencia.

¹⁴ MONEGAL, A. “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer” en *Anthropos* nº 140 (1993), pág. 58.

3.2.1. El claroscuro.

En el epígrafe anterior, refiriéndose a la influencia del cine negro en general en novelas de Muñoz Molina, Colmeiro señalaba los juegos de luz y sombra en *El invierno en Lisboa*; Oropesa citaba el claroscuro en *Beltenebros* y Rich hacía hincapié en el uso del *flatness* derivado del *film noir*. Sin duda alguna, nos hallamos ante una de las notas más características del cine negro, que tiene en su visión de la realidad un fuerte componente expresionista, de tal forma que va a utilizar mucho los juegos de luces y sombras, la denominada técnica del claroscuro, para presentar así al espectador una realidad exagerada y confusa en cuanto a los conceptos del bien particular del detective y del mal del resto de la sociedad –incluida la mujer fatal-. Al mismo tiempo se consigue un producto cuya construcción formal es estéticamente muy llamativa.

Así pues, la iluminación en las películas de cine negro es un aspecto muy cuidado y con un fuerte componente metafórico, con una carga más narrativa y dramática que pura y llanamente técnica. En este sentido, y con relación a este tipo de cine, Santamarina habla de:

“La utilización de un lenguaje elíptico y metafórico para describir un mundo casi de pesadilla, donde las fronteras entre el bien y el mal aparecen completamente difuminadas y donde las luces pugnan dolorosamente por abrirse camino entre las sombras”¹⁵

Ya en *Beatus Ille*, más heredera de la novela policíaca de enigma que del cine negro, existen claros ejemplos de esta técnica:

“Al llegar a la ventana sin cristal ni postigos la luz de la linterna se dispersa en un pozo de noche, y luego, muy débil, su círculo alumbra el tejado del otro lado del callejón” (Bea: 81)

¹⁵ Op. cit., pág. 13.

Para Latorre, el uso del claroscuro en esta novela puede que esté relacionado con:

“La idea del pesimismo que existe en la novela negra, y que parece que se transmite a nuestra novela. Esta estética es muy apropiada al ambiente social de la España de la Guerra Civil y de la posguerra”¹⁶

Sin embargo, en esta primera novela el uso de esta técnica es tan residual que es difícil buscar intenciones de mayor calado. Por el contrario, en las siguientes novelas la presencia de descripciones ambientadas en noches oscuras con farolas solitarias, y donde existen personajes que huyen, es constante, produciéndose así el claroscuro más típico del cine negro:

“Viendo a hombres solos que iban por las aceras con viejas chaquetas de cuello levantado bajo la luz de farolas”(Bel: 83-84)

Incluso el propio Biralbo en *El invierno en Lisboa* quiere recordar esta escena como perteneciente a una película:

“Hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras. Pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber” (Inv: 21-22)

En *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina llegará a utilizar el juego de las luces en la oscuridad con otros colores que no son el clásico foco de luz blanca sobre fondo negro. Así, por ejemplo, Biralbo y Lucrecia terminarán, los dos solos, en el Lady Bird bajo las luces de neón:

¹⁶ Op. cit., pág. 174.

“Inmóvil en la acera, subiéndose las solapas de su chaquetón azul le pidió a Biralbo que mantuviera encendido durante unos minutos el rótulo de neón, que tiñó de intermitentes rosas y azules el pavimento mojado, el rostro de Lucrecia, más pálido bajo las luces nocturnas” (Inv: 80)

Aunque ahora el claroscuro introduzca un elemento novedoso con luces rosas y azules en la calle oscura, fría y mojada, el efecto alegórico y la fuerza narrativa no sólo son los mismos sino que incluso aumentan: Lucrecia desea que el Lady Bird siga vivo, entrar en él con las luces de neón apagadas sería dejar de actuar en la película melodramática en la que ellos dos son los principales protagonistas, sería impedir que el espectáculo de la ficción continúe.

No obstante, es en *Beltenebros* donde más –el propio título lo indica- se juega con el contraste de luces y sombras. Da la sensación de que Muñoz Molina quiere que el lector se convierta en espectador de una película de cine negro, de que “visualice” la oscuridad sombría rota por haces de luces más que leerla propiamente:

“Ya era noche cerrada cuando salí otra vez a la calle. Al final del muro con ladrillo comenzaba una estepa de terraplenes y malezas en la que a veces se encendían reflectores sobre altas torres metálicas. Caminaba entre laderas de escorias y naves industriales guiándome únicamente por los raíles y los cables del tendido eléctrico, tropezando en las sombras, en las pendientes de grava, que sufrían un largo estremecimiento sísmico cada vez que pasaba un tren, repentino y temible como un látigo de luces” (Bel: 65)

La imagen siempre es muy parecida y repetitiva, el lector puede leer e imaginar “una escena de cine negro” a través de los ojos de Darman, donde todo es sombra salvo una luz que destaca sobre ese panorama oscuro:

“Uno cualquiera de los automóviles cuyos faros veía yo por la ventanilla trasera hendiendo la noche y las avenidas como un río de luces” (Bel: 84)

Si en la cita anterior Muñoz Molina hablaba de haces de luces, ahora se refiere a río de luces. En la película *39 escalones* de Hitchcock existe, por ejemplo, una escena en la que es de noche y el director nos muestra la cercanía de los perseguidores a través de los faros de sus coches que se van viendo cada vez más cerca en la oscuridad.

El claroscuro se une en algunas ocasiones a la mirada de Darman enmarcada en lo que sus ojos pueden ver a través de la ventana –cámara subjetiva-; eso sí, lo que se ve a través de la ventana repite de nuevo el mismo esquema: algún punto de luz que nace de la oscuridad:

“Le di la espalda y miré hacia la calle. Hombres solos y embozados caminaban aprisa bajo una llovizna de agua-nieve. Por encima de los tejados, tan irreal y cercana como un espejismo, fosforecía casi blanca la cúpula de la catedral” (Bel: 28)

En cualquier caso, no cabe duda de que, tal y como nos decían las palabras de Santamarina ya citadas, en el cine negro, con la utilización de la técnica del claroscuro, más allá de un efecto estético impactante y un tanto expresionista, se pretende dotar a la creación artística de una fuerte carga alegórica y metafórica. En el caso de Muñoz Molina, y en lo que a técnica narrativa se refiere, pasa exactamente lo mismo.

En Beltenebros en particular con las descripciones de estas escenas que parecen tomadas del claroscuro se consigue una atmósfera de misterio nocturno y opresiva. Una ambientación que pone más cerca lo gótico y las pesadillas. Se hace necesario recordar las palabras de Grella:

“In the hard-boiled novel the blessed desired of normally wish-fulfilling literature are all ironically altered; the daydream has given way to nightmare”¹⁷

¹⁷ Op. cit., pág. 116.

Tanto el anterior como Porter insisten en que la novela policíaca convierte en sueño americano o pesadilla:

"Novels like *Red Harvest* and *The Glass Key* are, therefore, direct reflections of contemporary American anxieties and manifestations of a national dream turned nightmare- an early version of *Red Harvest* was entitled *Nightmare Town*"¹⁸

Sin embargo, aparte de las sensaciones de miedo, angustia, pesadilla o misterio que se puedan transmitir mediante el claroscuro, me atrevería a hacer una correspondencia alegórica que queda muy marcada con un valle de sombras donde hay una luz: la sombra es muerte y la luz es vida. Por eso cuando no hay luz, cuando uno es una sombra, no existe, no tiene vida:

"Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe que lo es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba en los hoteles habitaciones desiertas, leyendo, cuando se desvelaba". (Bel: 54)

Para Francisco de la Plaza, el cineasta Orson Welles utiliza unos fuertes claroscuros que realzaban y alargaban las sombras con la idea de subrayar la presencia de la muerte en el personaje que va a morir¹⁹. Aquí ocurre lo mismo, la sombra es negación, la luz es vida, es memoria:

"Yo estaba al límite desde donde puede rescatarse una cosa olvidada, pero la luz se apagó" (Bel: 80)

La luz crea los personajes y los asila de realidad convirtiéndolos en ficción. De esta forma, la luz azul sobre la Rebeca que actúa en el escenario, la crea no como mujer sino como un personaje ideal femenino:

¹⁸ Op. cit., pág. 197.

¹⁹ DE LA PLAZA, F. "*La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles*" en Cuadernos cinematográficos, Universidad de Valladolid (1989), págs. 129-146.

“La luz azul y el peinado y el vestido de noche la envolvían en un resplandor de anacronismo, aislándola de la realidad y del presente como en el interior de una urna invisible” (Bel: 93)

Cuando Darman persigue a Andrade pasa por el edificio de la Dirección General de Seguridad, la sede de Ugarte y de la represión. Las dos únicas notas que destaca el autor son:

“Las ventanas enrejadas de las celdas y los furgones grises que se alineaban con los faros apagados en una calle lateral” (Bel: 187)

El detalle de los faros apagados de los coches no aporta ningún dato descriptivo importante a la escena de persecución; sin embargo, con ello se vuelve a hacer una asociación casi subconsciente entre “faro apagado” y algo maligno que puede llevar a la persecución y a la muerte.

Lo mismo ocurre con los espectadores del *boîte Tabú*, son gentes anónimas que, en la oscuridad, ver cantar a una mujer gorda en un escenario iluminada por un foco; son

“Rostros acogidos a la sombra” (Bel: 91)

De esta forma, la escena final en el cine, donde finalmente muere el malvado Ugarte, se convierte en un gran claroscuro que sirve de colofón a todo un sentido metafórico de la luz y la sombra. Rodeados de oscuridad, Ugarte –Valdivia-, el señor de las tinieblas, morirá deslumbrado por la luz de una linterna en manos de Rebeca. La vida vence a la muerte, la luz resplandece en la sombra. Para Jorge Marí:

“La linterna se convierte en elemento emblemático de la propia narración como un proceso de búsqueda e iluminación de la verdad”²⁰

Lo mismo ocurrirá, en palabras de Navajas, con *El invierno en Lisboa*:

“La imagen de la luz vuelve a aparecer, como ocurría en el episodio final de *Beltenebros*, para revelar la conclusión del largo periplo de Biralbo por las tinieblas de la incertidumbre y

la inseguridad y manifestar que la “explicación de todo” es posible aunque sea sólo, como le ocurre a la pintora de *To the Lighthouse*, en el interior de segmentos temporales perecederos. El movimiento irónico queda suspendido y se confirma la asertividad”²¹

Así pues, la utilización de descripciones de Muñoz Molina donde predomina la sombra y aparece una luz intenta transmitir, al igual que le ocurre al cine negro, una fuerte carga alegórica al mostrar un mundo asfixiante donde, sin embargo, queda espacio para la luz y la esperanza. Es en *Beltenebros* donde se puede observar con mayor claridad, pero, como acabamos de citar, también en *El invierno en Lisboa* o en cualquier otra novela. Para José Ortega, en *Plenilunio*:

“Como en el resto de los relatos del escritor jiennense, existe un vínculo entre los entes de ficción y la oscuridad de la vida, lo que explica la importancia que se le concede a la presencia opresiva de las sombras, la nocturnidad, las escasas referencias al paisaje natural y la cualidad de deterioro y hastío que impregna a los objetos y a las personas. El estado de soledad e incomunicación de estas, está mutuamente condicionado por la presencia opresiva del entorno.”²²

²⁰ Op. cit., pág. 196

²¹ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, pág. 229.

²² Art. cit., pág. 158.

En íntima conexión con el claroscuro de la noche oscura rota por un foco de luz se encuentra la presencia de la niebla. En puro rigor de técnica cinematográfica, se rompería el contraste de claridad y penumbra. La forma de expresión cinematográfica —la escena final del aeropuerto en *Casablanca*, por ejemplo— se usa con el fin de dotar a esa parte de la obra de mayor difuminación e irrealidad, de un sueño que se desvanece. En *Beltenebros* ocurre algo parecido y todo lo que rodea la niebla es irreal:

“Mirando la niebla que abolía al otro lado de las ventanillas ovales el espacio y el tiempo de los vivos” (Bel: 57)

La niebla no es un mero fenómeno meteorológico vaporoso, es una condición de seres y objetos que los extrae de la realidad y los instala en la ficción:

“Eran de niebla las voces, las miradas, los pasos, el tiempo trastornado de los relojes, mi propia conciencia poseída por la soledad y la ficción” (Bel: 58)

Muñoz Molina llega a combinar el claroscuro anterior con una referencia intermedia a la niebla, para connotar más la idea de irrealidad y de sueño:

“Minutos después las luces giratorias de los coches de la policía se perdieron entre la lluviosa oscuridad y los árboles (...) brillando azules y convulsas como llamas de gas amortiguadas por la niebla (...), y no sabía si la hora que señalaba mi reloj era la hora de Italia ni tenía razones para otorgar al paisaje de sombras que circundaba el aeropuerto el nombre exacto de un país.” (Bel:15)

En definitiva, en contraste con la fuerza estética y alegórica que al igual que en el cine negro tiene el claroscuro, Muñoz Molina inserta en *Beltenebros* la aparición de la niebla como un catalizador de lo irreal y, por tanto, como alejamiento de las técnicas de cine negro metamorfoseadas en recursos de narración literaria.

3.2.2. El espejo.

También el uso de espejos ha sido un recurso habitual en la cinematografía negra. En el fondo, estaríamos en la línea de lo expuesto con la sombra: todos y cada uno de nosotros llevamos una sombra y un reflejo en el espejo irremediabilmente adheridos a nuestro cuerpo. Se trataría de una manera particular, y un tanto expresionista y simbólica, de resaltar el “otro yo” de los personajes, el desdoblamiento de una personalidad en lo moral –el bien y el mal-, en el tiempo –sobre todo el pasado y el presente- y con relación a otros personajes que parecen un “reflejo” del primero.

En este sentido, Margarita Pillado-Miller, con la relación a *Beltenebros*, afirma:

“La novela de este autor se ha inspirado no sólo en la tradición de la novela negra, de la variedad detectivesca, sino también en la tradición cinematográfica del cine negro norteamericano y hasta en el melodrama. Esto se evidencia al comprobar que para cuestionar el proceso de representación en el tiempo y el espacio la novela incorpora ubicuamente ciertos motivos literarios como el espejo, el doble y el laberinto, que en el contexto cinematográfico se identifican con el estilo del cine negro”²³

Es innegable que, junto al cine negro, la presencia de los espejos me lleva a pensar en juegos de metaficción con personajes que al reflejarse en el espejo nos dejan al descubierto a un autor que hasta ese momento permanecía oculto. Al mismo tiempo, el espejo nos lleva a otro de los autores preferidos de Muñoz Molina: Borges. Así, con referencia a *Beatus Ille*, González Herrán habla de una “doble reescritura” borgiana:

²³ PILLADO-MILLER, M. “Sobre la adaptación cinematográfica de *Beltenebros*” en *Ojáncano* nº 11 (1996), pág. 22.

“Como en un juego de espejos (...), las dos novelas de título coincidente -*Beatus Ille*- se han ido reflejando y conteniendo mutuamente a medida que se escribían”²⁴

Es sintomática la presencia de los espejos en la primera novela de Muñoz Molina. Si tenemos en cuenta que está más cerca de las influencias de la novela policíaca clásica que de novela policíaca negra, el traslado de una técnica cinematográfica de cine negro resulta un tanto paradójico; sin embargo, el uso del recurso del espejo resulta pertinente por cuanto subraya con una gran fuerza estética y simbólica el desdoblamiento y el juego de simetrías que existen entre todos los personajes. No olvidemos que Inés parece algunas veces la reencarnación de Mariana, o que Minaya se identifica tanto con Solana que los dos están escribiendo un libro con el mismo título. En definitiva, unos parecen el espejo de otros. En términos parecidos se expresa Marise Bertrand de Muñoz, para quien:

“El sistema de equivalencias metafóricas, sobre todo entre Solana y Manuel, como amantes de la misma mujer, entre Solana y Minaya como escritores, y entre Mariana e Inés, como la mujer amada y a la vez la “Mujer”, viene reforzada por la presencia increíblemente frecuente de espejos y el juego de las miradas”²⁵

Sin embargo, es en *Beltenebros* donde los espejos aparecen con mayor profusión y en una ambientación propia del cine negro. Observemos cómo se ve Darman a sí mismo y al propio Andrade:

“Era, como yo mismo en los espejos, un fantasma de otro, una existencia conjetural y perdida, y por eso me obstinada en recapitular sus actos, en ver las mismas cosas que él había visto” (Bel: 70)

²⁴ GONZALEZ HERRÁN, J.M. “*Beatus Ille...*”, pág. 266.

²⁵ Art. cit., pág. 105.

El espejo es la metáfora de la simetría que existe entre un Darman perdido y un Andrade perseguido. De esta forma, este objeto se convierte en catalizador de las múltiples duplicidades que emparejan a los personajes. Para Navajas:

"Darman se reconoce en sus contrarios de su justicia criminal, y se identifica con ellos. (...) Rebeca Osorio ejemplifica también esa duplicidad de la identidad psicológica y axiológica (...) Su atracción irreprimible hacia ella está determinada sobre todo porque ve en ella una figura igual a sí mismo..."²⁶

El espejo tiene una función unificadora. Por un lado, como ya ha señalado Navajas, nos hace ver el sentimiento de identificación de unos personajes con otros; en especial, de Darman y los hombres del partido. Por ejemplo, cuando uno de ellos sigue al protagonista, Darman no ve a un hombre sino a alguien igual que él:

"Hice un rápido ademán de volverme: como si frente a mí no hubiera un hombre, sino un espejo..." (Bel: 39)

Pero sobre todo el espejo tiene la misión de unificar el caso Walter y el caso Andrade, de ahí que justo antes de recordar el primer caso, el presente se desvanezca curiosamente en un espejo:

"Después volví a posarlo con suavidad en la horquilla y la visión de un gabinete en penumbra se desvaneció ante mí como una palabra escrita en el vaho de un espejo" (Bel: 35)

Pasado y presente tienen tantas similitudes que el primero parece reflejo del otro. La fatídica vuelta de Darman a Madrid a raíz del caso Andrade distorsiona su memoria y todo parece una repetición de la primera.

²⁶ NAVAJAS, G. "El Übermensch caído...", pág. 221.

Es aquí donde de nuevo el espejo consigue multiplicar ese efecto pretendido por el autor:

"Ahora los rostros y los lugares se modificaban cada minuto en mi imaginación como arrastrados por el agua, y mi memoria era a veces un trémulo sistema de espejos comunicantes."

(Bel: 40)

Esto lleva consigo a que todo tenga un efecto simétrico:

"Alguien en París había concebido mi llegada y el reconocimiento como un juego de simetrías y signos" (Bel: 16)

Hasta el nombre del lugar donde actúa Rebeca tiene una coincidente simetría en sus consonantes: *boîte Tabú*. No en vano es allí donde una duplicada Rebeca canta para un duplicado Valdivia y para un Darman que es repetición simétrica de sí mismo. Y este Darman, que es otro, necesita reconciliarse con él mismo, salir de "la oscuridad de una noche duplicada" (Bel: 72). Necesita poder resolver la esquizofrenia que le hace actuar "como si otro hombre contestara por mí" (Bel: 82). La descripción de la llegada al aeropuerto de Madrid es un buen ejemplo que puede resumir el laberinto de espejos que instala Muñoz Molina en *Beltenebros* con el fin de que el juego de simetrías y duplicidades forme parte de la esencia de la novela:

"Estaba en Madrid, pero era preciso que no quedara tras de mí ninguna señal de mi llegada, que durante uno o dos días mi presencia se disolviera en la ciudad hasta hacerme invisible igual que se disolvía ahora en los laberintos de la terminal, hasta tal punto que cuando busqué mi cara entre las que se reflejaban en las cristaleras de la cafetería no pude encontrarla, y cuando al fin la vi, muy pequeña y lejana, me pareció la de otro, tal vez quien de verdad soy sin saberlo, el doble que viajó a Madrid" (Bel: 58-59)

3.2.3. La mirada.

Ya hemos visto cómo Muñoz Molina se sirve de elementos cinematográficos propios del cine negro como el claroscuro o el uso de los espejos para conseguir unos efectos parecidos una vez trasladados a un lenguaje literario. Existe otro recurso que consiste en que el narrador no sólo se sirve de las imágenes o de la luz de forma parecida a la técnica del cine para describir una escena, sino que incluso llega a utilizar la forma en que vemos lo que pasa, no sólo es importante lo que observamos sino “la mirada” con la que lo hacemos. Es lo que Morrisette denomina *justified viewpoint*²⁷ y Marí, *cámara subjetiva*²⁸: consiste en que el espectador ve a través de los ojos de un personaje. En el caso de las novelas de Muñoz Molina, haciendo la oportuna trasposición, el lector se vería obligado a imaginar a través de “la mirada” de un personaje. Ello es una muestra más de la preocupación del cine negro por las posibilidades de una mayor fuerza narrativa.

Es el propio autor quien reconoce beber directamente del cine negro a la hora de forzar la mirada del espectador o del lector:

“En Hopper también está esa figura, la que ve alguien desde la ventana, alguna vez en un contrapicado como de película policial en blanco y negro, el hombre con el rostro tapado por un sombrero que pasa muy abajo por la acera alumbrado de espaldas por la farola de la calle que proyecta ante él su sombra larga y amenazadora”²⁹

De esta manera, en *El invierno en Lisboa*, por ejemplo, Biralbo se convierte en una mirada que imita a la de un actor en una película de cine negro, y así nos lo llega a referir explícitamente:

²⁷ MORRISSETTE, B. *Novel and film: Essays in Two Genres*, Univ. of Chicago Press, 1985, pág. 30.

²⁸ Op. cit., pág. 238.

²⁹ MUÑOZ MOLINA, A. *Ventanas de Manhattan...*, pág.58.

“Pero de pronto yo había visto, desde arriba, como se ve en las películas, una calle vulgar de San Sebastián en la que un hombre, parado en la acera, levantaba los ojos hacia una ventana, con las manos en los bolsillos, con una pistola, con un periódico bajo el brazo, posando con energía el pavimento mojado para desentumecerse los pies.” (Inv: 33)

La ventana es el principal “encuadre cinematográfico”. Si en el cine negro los ojos de un personaje son el punto de vista subjetivo a través del cual la cámara nos muestra la realidad, en *El invierno en Lisboa* el lector ve a través de unos ojos de Biralbo que tienen la realidad enmarcada, al igual que una cámara, por los cuatro lados del marco de una ventana.

“Acodado en la ventana miró la línea del río y las luces de la ciudad” (Inv: 76)

El lector puede imaginar lo que la ventana le permite ver a Biralbo y, además, con el ángulo determinado que le ofrece su posición de cámara subjetiva y observadora, es decir, desde arriba hacia abajo. Es más, en una vuelta con aires de una metaficción siempre presente, Muñoz Molina hace que Biralbo ofrezca al narrador la posibilidad de convertirse en cámara subjetiva; de este modo, el narrador es invitado a ser la cámara que ofrece un cuadro arquetípico que podría pertenecer a una película de cine negro y, todo ello, desde el ángulo forzado que ofrecen las diferentes posiciones de altura en la que se sitúan los personajes:

“Me acerqué a él y aparté ligeramente la cortina para mirar a la calle. En la otra acera, inmóvil y más alto que quienes pasaban a su lado, Toissants Morton miraba y sonreía como aprobándolo todo: la noche de Madrid, el frío las mujeres quietas que fumaban cerca de él, al filo de la acera...” (Inv: 63)

En esta misma línea, el autor busca en los espacios interiores, que permanecen guarecidos del frío y de la noche, la visión subjetiva de los personajes que desde un

escondite, desde la seguridad, observan los peligros de la noche. El lector, leyendo en su mesa camilla ve a través de la “ventana” subjetiva que le ofrecen los personajes, se identifica con los protagonistas que están protegidos de todo lo que acecha en el exterior. En este juego de cámara subjetiva, lógicamente, pueden entrar en juego también otras influencias ya reseñadas del cine negro como el claroscuro; todo ello, además, en el cronotopos arquetípico de noche y ciudad: los juegos de contraluces que algunas veces parecen más herederos de la filmografía negra que de la novelística nunca desaparecerán. Aunque nos hallemos fuera de la calle, siguen presentes los elementos de la sombra, la ventana subjetiva y el sueño o la irrealidad. Sirva como ejemplo un fragmento del diálogo de Biralbo con Lucrecia en el piso de esta última:

“La única lámpara de la habitación estaba en el suelo y prolongaba oblicuamente sus sombras (...). Acodado en la ventana miró la línea del río y las luces de la ciudad (...). Desde aquella ventana la ciudad le parecía otra: resplandeciente, oscura como el Berlín que durante tres años había visto en los sueños, cercada por la noche sin luces y la línea blanca del mar. “Soñamos la misma ciudad”, le había escrito Lucrecia en una de sus últimas cartas, “pero yo la llamo San Sebastián y tú Berlín”” (Inv: 76)

Este efecto se multiplica más aún en *Beltenebros*. Darman es la única y exclusiva “mirada cinematográfica” a través de la cual puede ver la imaginación de los lectores o “espectadores”. En este sentido, Marí es categórico:

“Como narrador retrospectivo en primera persona, Darman es literalmente invisible para los lectores, quienes solamente pueden “ver” a través de él y “oír” su voz. (...) Es por esos medios por los que la imitación de la retórica del cine, particularmente del *film noir*, se hace evidente y los procesos de visualización mental reciben mayor impulso”³⁰

³⁰ Op. cit., pág. 239.

De esta forma, sólo podemos imaginar lo que Darman puede ver y, por tanto, con sus mismas luces e idénticos obstáculos visuales:

“Miré hacia la calle: sólo vi la cortina metálica a la luz declinante de las farolas recién encendidas” (Bel: 195)

Será otra vez la ventana el enmarque visual de los ojos de Darman convertidos en una hipotética “cámara cinematográfica”, y con los mismos ángulos y las mismas características que ya han sido reseñadas con relación a la anterior novela, uniéndolo a la técnica del claroscuro:

“Miré por la ventana un desierto de calles sin edificios bajo las altas farolas que resplandecían en la noche” (Bel:112)

Destacando la sensación de refugio frente a una ciudad inhóspita:

“Afuera, tras la ventana, el horizonte bajo y nublado no permitía calcular si aún duraba la mañana o se aproximaba el atardecer” (Bel: 147)

Reseñando explícitamente el ángulo superior desde el que se mira:

“Miraba ahora, desde arriba, una ciudad que no parecía española” (Bel: 156)

Incluso añadiéndole “banda sonora” para que el efecto de que la “cámara” permanece fija en el tiempo quede más reforzado y, de paso, añadiendo un elemento de intertextualidad –de nuevo, un cine antiguo- que termine de predisponer al lector de que está “viendo” una película imaginaria:

“Esperé un rato, mirando por un ventanal hacia la noche, oyendo a mi espalda un rumor de voces italianas. Una vez hace

años, en un cine donde yo era el único espectador, había escuchados voces parecidas, casi borradas por las de la pantalla”(Bel: 16)

Como no podía ser menos, Muñoz Molina llega a hacer más complejo el recurso de la cámara subjetiva haciendo soñar a Darman y, lo más importante, manteniéndolo como “mirada” del lector-espectador:

“Porque soñaba las cosas que me sucedían y de antemano me miraba a mí mismo derribado en el suelo” (Bel: 80)

La mirada cinematográfica de Darman se acentúa todavía más si le añadimos una luz en movimiento:

“Avancé sin ruido hacia la cortina, sosteniendo la lámpara, que al moverse hacía que se desplazaran hacia atrás las sombras de las cosas” (Bel: 73)

Se puede decir que estamos ante una suerte de movimiento de cámara – *travelling*- efectuado por el que hace las veces de “cámara subjetiva”y sin dejar atrás el claroscuro:

“Pero seguí inmóvil y guardando silencio en el asiento posterior, mirando calles oscuras y esquinas de barrios deshabitados, semáforos en ámbar que parpadeaban para nadie” (Bel: 21)

Un *travelling* que Darman realiza convirtiendo a los taxis en los carriles por donde se desplaza la cámara. Y es justamente en este desplazamiento donde la velocidad puede ser tan rauda que la imagen del objetivo se puede desenfocar:

“Yo cerraba los ojos porque me daban vértigo las rápidas luces de las calles” (Bel: 190)

En definitiva, las “miradas” de Darman, la de Biralbo o la del narrador de *El invierno en Lisboa* se convierten en “cámaras subjetivas” que tienen posiciones, ángulos y movimientos parecidos a los que tendría una cinematográfica y que otorgan mayor narratividad y fuerza de expresión a la hora de describir la escena.

También, y de forma menos acusada, se puede hablar de otra “mirada cinematográfica” cuando el personaje describe una escena del pasado o del presente acudiendo a fogonazos visuales que más bien recuerdan a una especie de acotación en imágenes. Sirva como ejemplo dos fragmentos de Beatus Ille:

“Las imágenes del río, de la explanada frente a la casa, de la habitación con la mesa y la ventana única desde la que se veía la silueta de Mágina, se precisaron como un escenario nocturno” (Bea: 103)

“Figuras inmóviles en la biblioteca, como en un escenario excesivamente iluminado o en estudio de un fotógrafo” (Bea: 180)

3.2.4. Saltos en el tiempo.

El *flash-back* y el *flash-forward* son técnicas muy utilizadas en el cine negro. Mediante estas el espectador vuelve atrás en el tiempo y ve una escena que se sitúa antes del tiempo de la escena actual (*flash-back*) o, por el contrario, el salto es hacia delante y el espectador puede visualizar una escena que se adelanta al desarrollo temporal convencional de la película (*flash-forward*). En este sentido, la asimilación de esta ruptura temporal, una vez aplicada analógicamente a la técnica narrativa de la novela, es destacada por una crítica que hace hincapié en el “montaje” literario, que no cinematográfico, de novelas donde se yuxtaponen los momentos temporales. Tal es el caso de Susana Pastor, quien afirma:

“La novela ha heredado del cine la estructuración temporal de la acción en tanto que sucesión de fragmentos cuyas relaciones temporales recíprocas no se especifican: se trata más

bien de estructurar la trama mediante construcciones yuxtapositivas”³¹

En el caso de Muñoz Molina la presencia, sobre todo del *flash-back*, está presente desde la primera página de su primera novela. Sin embargo, he considerado más pertinente incardinar este aspecto desde el punto de vista de la ordenación narrativa ya que, al fin y al cabo, y pese a su influencia cinematográfica, afecta directamente a la manera de secuenciar narrativamente el texto, independientemente, claro está, de que también hagamos referencia a la existencia de estos saltos temporales en epígrafes como el de la metaficción o el cronotopos.

En cualquier caso, me gustaría reseñar dos citas de *Beltenebros*, a modo de ejemplo. En la primera, con una intertextualidad añadida y sintomática, el *flash-back* se inserta en el momento después de la muerte de Andrade; es entonces cuando el protagonista vuelve a un hecho anterior en el tiempo, cuando Darman iba a ejecutar a Walter:

“Y ahora, para que todo fuera consumado, el tiempo retrocedía como una película proyectada al revés y yo volvía a asistir al preludio de la muerte de Walter” (Bel: 191)

De otra parte, cuando Darman ve la foto de Andrade se hace una proyección futura de la vida de todos los personajes:

“Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros” (Bel: 51)

³¹ Op. cit., págs. 27-28.

3.3. El cine como elemento definidor de personajes.

Sin duda alguna, el cine se convierte en el elemento intertextual más importante a la hora de conformar el perfil de los personajes. En novelas como *El invierno en Lisboa*, el gran referente que utiliza el propio narrador para describir al lector el resto de personajes de la novela es el cine, en particular, el más rancio cine negro.

Muñoz Molina, en un artículo de Jesús Arias, comparando el cine con las novelas de caballería de su admirado *Quijote*, nos dice:

“Muy poca gente se ha dado cuenta de que el cine en ese libro viene a ser lo que las novelas de caballería al Quijote: forma parte de la trama, del carácter de los personajes, que viven como si fuesen los protagonistas de una película”³²

Pienso que es muy interesante esta curiosa conexión, avalada por el propio autor, entre el cine negro y la obra de Cervantes, y que es clave para establecer un correcto diagnóstico en la importancia del cine como delimitador de los personajes. Nunca se puede perder de vista esta conexión a través de la cual los personajes sustituyen la locura quijotesca por los libros de caballería, por una devoción, incluso una esclavitud, que no es otra que la pasión por el cine. Estaríamos por tanto ante una especie de actualización de la intertextualidad en la que hemos cambiado papel viejo por celuloide.

No sólo nos estamos refiriendo a *El invierno en Lisboa*, también el propio título de *Beltenebros*, y la cita con la que comienza ya están haciendo alusión a la obra cervantina. En este sentido, alude Oropesa a los fuertes nexos que encuentra en *Beltenebros* con relación al *film noir*. Añade además que hay también una conexión entre el cine negro y las novelas de caballería en la:

³² ARIAS, J. “Muñoz Molina, en el cine” en *El País* (Barcelona) 30 de septiembre de 1989, pág. 37.

“Autobiografía narrativa de un héroe masculino que entra en un mundo oscuro y temible como si de una bajada al infierno se tratase”.³³

Así pues, intentaré llevar a cabo un recorrido que pueda mostrar hasta qué punto los personajes de algunas novelas de Muñoz Molina tienen una visión y una forma de actuar muy mediatizada por el cine, por el cine negro en particular. Observemos, por ejemplo, cómo el personaje encargado de ser el narrador de *El invierno en Lisboa* acude nada más y nada menos que a su memoria fílmica para recordar a Biralbo:

“Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplandor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo.

Pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber” (Inv: 21)

Si a cualquiera de nosotros se nos pidiera, sin previo aviso, que definiéramos en pocas palabras la escenografía de este tipo de películas, casi con toda seguridad

utilizaríamos palabras como: “calle”, “noche”, “huían”, “revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo”. No cabe duda, el narrador le pide y casi conmina al lector para que sea parte activa de la construcción del relato aportando las imágenes que él previamente tenga de cine negro y su propia imaginación.

Además, y al mismo tiempo, Muñoz Molina no puede ser más explícito al indicar por boca de un narrador que se trata de imágenes vistas en una “película”³⁴.

³³Op. cit., pág. 82.

Por último señalar, con respecto a esta cita tan elocuente, el intento de confundir, como otras veces, realidad y ficción: dentro de la trama ficcional el propio narrador duda de si sus recuerdos –influido por otros dos tópicos asociados en esta novela al cine negro: la soledad y la música- son de él o pertenecen a la metaficción del celuloide.

Al igual que ocurría con la música, una y otra vez los personajes toman como referencia –de nuevo la metaficción y la intertextualidad- los caracteres arquetípicos descritos –en esta ocasión si hay coincidencia entre la literatura y el séptimo arte- tanto en la novela negra como en el *film noir*:

“Decía que no se acordaba nunca de San Sebastián: que aspiraba a ser como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos.” (Inv: 40)

Es necesario traer de nuevo a colación las palabras de Muñoz Molina en el artículo ya citado, donde justamente venía a afirmar lo mismo con respecto a los detectives de las películas de cine negro.

El narrador retrata los escenarios como si estuviera en una película y a Biralbo como si fuera el héroe-detective de una cinta de cine negro. En el momento más álgido de la acción en Lisboa, cuando, de un modo un tanto fortuito, Biralbo consigue arrebatar el revólver y quiere salir de Burma, se nos dice:

“Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas, cerró de un portazo y echó a correr hacia las escaleras...” (Inv: 141)

Otro ejemplo más de la identificación casi enfermiza, quijotesca adicta que siente Biralbo por los “héroes de las películas”. En este sentido, se hace necesario traer a colación las palabras de Kleinert, para quien en esta novela:

³⁴ En una entrevista con Rich en 1992 Muñoz Molina comenta: “Para que yo haga una cita, la hago explícita” (Op. cit., pág. 80)

“Las escenas de acción recuerdan estrechamente al cine”³⁵

Dando otra vuelta de tuerca, Muñoz Molina utiliza el triángulo “narrador-fotografía-fotograma” para describir a Billy Swann:

“Se veía en ella a un hombre alto y envejecido, con la cara angulosa medio tapada por el ala de uno de esos sombreros que usaban los actores secundarios en las películas antiguas.”
(Inv: 46)

No estamos ante un autor omnisciente que no necesitaría ninguna fotografía como excusa para describir un personaje, nos hallamos ante un narrador que intenta ser el autor, junto a la figura participativa del lector, de la reconstrucción de una historia (metaficción) con todos los elementos que vaya encontrando en su camino – en este caso, una fotografía- y que se vale para ello de imágenes visuales pregrabadas en la mente de los lectores.

Casablanca aparece de nuevo en la escena en la que Lucrecia le pide a Biralbo que toque otra vez el piano para ella:

“Porque habían nacido para fugitivos amaron siempre las películas, la música, las ciudades extranjeras. Lucrecia se acodó en la barra, probó el whisky y dijo, burlándose de sí misma y de Biralbo y de lo que estaba a punto de decir amándolo sobre todas las cosas:

-Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.

- Sam -dijo él, calculando la risa y la complicidad-.
Santiago Biralbo.” (Inv: 80)

³⁵ Art. cit., pág. 222.

Sin duda –junto a la escena final en el aeropuerto- es la escena más famosa de la película, el momento en que Rick le pide a Sam que toque otra vez la canción *As time goes by* forma parte de nuestra memoria colectiva. Se puede calibrar como uno de los pasajes más simbólicos del libro, tiene casi un sentido metonímico: el narrador los califica de “fugitivos”, de personas que huyen dentro de un tren que tiene tres compañeros de viaje inseparables: el cine, la música y la ciudad. .

Con respecto a estas frases –recordemos las palabras del autor comparando el cine con las palabras de caballería- Rich opina que hay una diferencia importante entre las dos obras:

“Unlike Don Quijote, who believes unequivocally that he is a knight-errant, at the moment when Biralbo and Lucrecia are in the bar they self-consciously play the roles of *Casablanca*’s Sam and Ilse, “calculando la risa y la complicidad”³⁶

No se sabe si Rich se refiere a la parodia de la película *Casablanca* o a toda la presencia del cine en la obra –que es a lo que se refieren las palabras de Muñoz Molina-. Quizás Rich está extrapolando la especialidad de un pasaje de la novela que, como hemos dicho, tiene un carácter casi metonímico al resto de citas cinematográficas y personajes. En esta cita, los propios personajes utilizan la parodia y la ironía para huir de sus propias pasiones. Sin embargo, en el resto de las alusiones, sobre todo el narrador juega con tanta vehemencia a ser y a ver como el personaje de una película que los límites -dentro de la ficción- entre lo real y lo imaginario aparecen difusos: justamente al igual que ocurre en la novela cervantina. La frase final no puede ser más elocuente; el narrador ve como se marcha Lucrecia:

“Convertida en una lejana mancha blanca entre la multitud, perdida en ella, invisible, súbitamente borrada tras los paraguas abiertos y los automóviles, como si nunca hubiera existido” (Inv: 187)

³⁶ Op. cit., pág. 84.

Lleva razón Rich cuando trae a colación la consideración del hombre postmoderno de Umberto Eco³⁷ y califica a Biralbo y a Lucrecia como “*mirror Eco’s postmodern lovers*”. Sin embargo, el juego teatral entre estos dos amantes en esta cita no se puede extender al prisma desde el que se sitúa el narrador y el resto de personajes, incluido el propio Biralbo, que quiere ser como un actor de las películas; por tanto, ya no estamos ante un mero juego sino que se trata de un auténtico anhelo. Lo único que ocurre es que Biralbo se tiene que enfrentar con una realidad que no es como en las películas, que es lo que él quisiera. En entonces cuando el protagonista tiene que hacer uso de instrumentos que hagan más relativos sus sentimientos. El propio Muñoz Molina lo afirma:

“Biralbo, el protagonista, está haciendo una defensa de la ironía como antídoto contra el absolutismo de los sentimientos”³⁸

También, pero más indirectamente, está presente esta película en la despedida entre Susana Grey y el inspector. El romance que ha nacido entre los dos es un amor imposible que está condenado a un final muy parecido al protagonizado por Bogart y Bergman en la clásica película:

“Lo acompañó a la puerta y no le concedió la posibilidad de decir adiós a su manera desastrosa de tantas veces, de tantas intolerables despedidas de amargura y parálisis. Lo besó abriendo mucho la boca, saboreándole los labios humedecidos de saliva, le revolvió el pelo al apartarse de él. Cerró la puerta y fue rápidamente hacia el balcón para verlo aparecer abajo, en la calle, a una distancia de tres pisos, a la luz violenta del mediodía de junio.” (Ple: 479)

³⁷ Umberto Eco en *Postmodernism* considera que el hombre postmoderno se refugia en la ironía debido a su incapacidad para decir abiertamente que ama a una mujer.

³⁸ RIBAS J. “Antonio Muñoz Molina...”, pág. 52.

Susana se despide fugazmente, sin palabras, con un beso vigoroso que no deja sitio a ninguna palabra. Después se traslada al balcón para que el lector vea aparecer, tres pisos más abajo, al inspector, como si de un movimiento de cámara cinematográfica se tratara.

Lucrecia también hará un guiño a *Casablanca* cuando evoque el “siempre nos quedará París” con el que se despide Rick:

“-Lucrecia me habló mucho de usted allá en Berlín. Fuimos grandes amigos. Decía siempre: “Cuando no me quede nadie, todavía me quedará Santiago Biralbo”(Inv: 58)

Como ya se ha visto, la película *Casablanca* es la que más veces aparece como un referente explícito, principalmente en la novela *El invierno en Lisboa*. Esta película, en opinión de Marí:

“Es tanto un factor de vinculación e identificación entre ciertos personajes como entre estos y la comunidad de lectores. Es también un factor que contribuye a la construcción de personajes y lectores como espectadores”³⁹

Sin embargo, *Casablanca*, pese a que el público en general la asocie con el cine negro, no responde en esencia a los cánones de esta filmografía. Así por ejemplo, Antonio Santamarina no la incluye en su lista de películas de cine negro, y eso que llega a citar hasta cinco películas de este género del mismo director de *Casablanca*, Michael Curtiz, que abarcan gran parte de la trayectoria de este director⁴⁰. Pese a lo anterior, en esta película, que es sobre todo un melodrama, se utilizan un ambiente, un café noctámbulo y cómplice de *Casablanca* donde Sam toca el piano, y un personaje, Rick –interpretado por el clásico de los detectives de cine negro, Bogart– que toman prestadas muchas características de la filmografía negra, hasta tal punto

³⁹ Op. cit., pág. 164.

⁴⁰ Santamarina considera en su obra ya citada (págs. 49-51) que la película más representativa de este autor es *Veinte mil años en Sing Sing* (1933), además añade cuatro más: *Angeles con caras sucias* (1938), *Alma en suplicio* (1945), *The Unsuspected* (1947), *The Scarlet Hour* (1956).

que se llega a considerar un “pseudoclásico” de este género. En *El invierno en Lisboa*, a nuestro juicio, ocurre exactamente lo mismo, su ambiente y sus personajes beben directamente de las fuentes de la novela negra norteamericana y de su paralelo en el celuloide; sin embargo, no es una novela negra sino más bien una novela sentimental que, al igual que *Casablanca*, cuenta la historia de un amor imposible que parece terminar con la despedida etérea y vaporosa de su protagonista femenina.

Continuando con la descripción de personajes a través del cine, se puede descubrir que, en *El invierno en Lisboa*, para describir a Bruce Malcolm se busca el referente en la forma de hablar de los actores de color en estas películas. En este caso, el referente serían los actores de doblaje encargados de dar mayor verosimilitud, aunque no deje de ser fingida, a las distintas formas de hablar de la población norteamericana:

“Hablaban exactamente igual que los negros de las películas y decía *ameguicano* y *me paguece* y nos sonreía a Floro Boom y a mí como si hubiera mantenido con nosotros una amistad más antigua que nuestros recuerdos” (Inv: 52)

Del mismo modo, cuando Floro Bloom descubre cigarrillos con manchas de carmín en su bar, comenta:

“Fantasmas (...). Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. *Phantom Lady*. ¿Has visto esa película? Copas en el fregadero. Dos. Fantasmas concienzudos” (Inv: 82)

Se está refiriendo a la película dirigida por Robert Siodmark en 1944 y basada en la novela de William Irish. El autor exige que el lector haya visto esa película para que pueda comprender en toda su amplitud las palabras de Floro Bloom: en una de sus escenas el protagonista toca para la mujer después de que todos se hayan ido.

En el capítulo XI, el narrador describe el comienzo de una actuación de Biralbo con sus otros dos acompañantes en el *Giacomo Dolphin Trio*:

“Con un aire tranquilo de veteranía y eficacia, como gánsters que se disponen a ejecutar un crimen a la hora acordada (...) apuraban sus copas y sus cigarrillos e intercambiaban contraseñas” (Inv: 108)

Los personajes cinematográficos son utilizados para hacer comparaciones con los personajes de la novela; de esta forma se consigue un doble efecto: que el lector complete los huecos de la escena con las imágenes pregrabadas de películas de gánsteres que tenga en su memoria. En segundo lugar se consigue lo que hemos denominado efecto de “ambientación”: nos hemos situado en un club de jazz donde, con la rutina de todos los días, va a comenzar la actuación de un grupo musical; no obstante al utilizar a los gánsters para comparar a los músicos, ya hemos cerrado de nuevo el triángulo sobre el que pivota el escenario: cine negro, jazz y noche en la ciudad.

En una escena que recuerda a los cánones de los guiones cinematográficos de la escuela de Hollywood de los cuarenta, el “héroe” y el “villano”, Biralbo y Malcolm, los dos que pugnan por Lucrecia, se encuentran en el enigmático lugar de Burma. Malcolm, mientras le apunta al primero con una pistola, recordará los momentos pasados de Biralbo y Lucrecia:

“Hablabais mucho, lo hacíais para poder miraros a los ojos, conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais los nombres de todos los actores y de todos los músicos” (Inv: 132)

El cine –y la música- se convierte en un lenguaje cifrado particular que aleja a Lucrecia y Biralbo de la vil realidad rutinaria del mundo, un código secreto que los convierte en cómplices de una conspiración silenciosa. En este sentido, y con respecto a este pasaje, Oropesa considera:

"Se da por hecho que el lector de *El invierno en Lisboa* ha visto gran parte de las películas de cine negro norteamericano o está lo suficientemente familiarizado con las reglas del género. Así, en este interrogatorio a Biralbo, Toissants Morton va hacer de buen policía, *the good cop*, y Malcolm, de mal policía *the bad cop*. Dice el narrador de Toissants: "Ahora hablaba como uno de esos policías cargados de paciencia y bondad, casi de misericordia"⁴¹

Siguiendo con la narración, la trama, al estilo de la novela negra, se irá cargando de acción violenta y nocturna:

"«Ahora va a golpearame», pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, «pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos»." (Inv: 136)

Esta es otra alusión al cine que contradice la diferenciación que hace Rich entre Biralbo y Don Quijote puesto que se refleja un temor real del personaje. Ahora no está jugando a hacer el papel de Rick -Humphrey Bogart- en *Casablanca*, ahora piensa que va a ser golpeado realmente, porque eso es lo que él conoce en su "adicción" a las películas de cine negro, al igual que Don Quijote era adicto a las novelas de caballería.

Otra película de cine negro –*The big sleep*– basada en la novela de Hammett del mismo título que ya ha sido citada en este trabajo está presente a juicio de Oropesa. La película comienza con Bogart y Bacall dándose fuego el uno al otro. Para este autor, estaríamos ante una metáfora:

"Simbolizando, precisamente, el que se van a iluminar mutuamente"⁴²

⁴¹ Op. cit., pág. 138.

⁴² Op. cit., pág. 66.

Para Oropesa, el cigarro no compartido de Lucrecia representa la soledad de Biralbo y la única vez que permite que este se lo encienda en el motel camino de Lisboa, justamente la única ocasión en que Lucrecia le pide ayuda:

“- Tengo miedo -Lucrecia cogió un cigarrillo y espero a que él se lo encendiera- alomejor ya es tarde” (Inv: 102)

En mi opinión, puede ser acertada la interpretación a la que llega este autor en cuanto a Lucrecia y Biralbo; sin embargo, el paralelismo con la escena inicial de *El sueño eterno* no es procedente puesto que Bogart y Bacall se acaban de conocer en ese momento y lo único que se pone en marcha en el momento en que se encienden mutuamente los cigarrillos es un mecanismo de seducción cínico y peligroso. Bacall se quiere aprovechar de los servicios de Bogart en su propio beneficio y Bogart simplemente se siente atraído por la belleza de la mujer.

La película *Casablanca*, con todo el simbolismo al que hemos aludido, vuelve a aparecer en la escena cuando el episodio en el Burma se convierte en un interrogatorio en el que Malcolm está dispuesto a acabar con la vida de Biralbo, si este se niega a dar información sobre el paradero de Lucrecia y del cuadro de Cezánne. Biralbo “sin saber que decía” dirá:

“- Dispara Malcolm. Me harías un favor.

-¿Dónde he oído yo eso antes? -dijo Toussaints Morton, pero a Biralbo le pareció que su voz sonaba en otra habitación, porque él sólo veía frente a sí las pupilas de Malcolm.

-En *Casablanca* -dijo Daphne, con indiferencia y precisión-. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman.

Al oír eso una transfiguración sucedió en el rostro de Malcolm. Miró a Daphne, olvidó que tenía la pistola en la mano, la verdadera rabia y la verdadera crueldad contrajeron su boca e hicieron más pequeños sus ojos cuando volvió a fijarlos en Biralbo y se lanzó sobre él.

-Películas -dijo, pero era muy difícil entender sus palabras-. Eso es lo único que os importaba, ¿verdad? Despreciabais a quien no las conociera, hablabais de ellas y de

vuestros libros y vuestras canciones pero yo sabía que estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, la realidad era demasiado pobre para vosotros, ¿no es cierto?”(Inv: 141)

Más interesante que la repetida recreación de *Casablanca* nos parecen las últimas palabras de Malcolm. Recordemos la frase de Muñoz Molina (“Casi nada que me importe está fuera de las novelas o de los cines”); curiosamente, a ojos de Malcolm, a Biralbo y a Lucrecia les ocurre lo mismo. Malcolm se siente ajeno a ese mundo por encima de una “realidad ...demasiado pobre” del que forma parte la pareja protagonista, y –no lo olvidemos- los propios lectores a través de los artificios intertextuales, de la propia metaficción que se halla inserta en que Malcolm nos remita, desde la ficción, a otro mundo de “películas”, “libros” y “canciones”. Navajas, por su parte, nos comenta al respecto:

“Malcolm, con su subordinación a los hechos y datos concretos, no alcanza a interpretar lo que se le presenta y queda menospreciado por la narración. Vive en la realidad tangible, compuesta de referentes materiales y visibles, y su visión es incompatible con la visión de signos de otros signos *ad infinitum* propia de sus compañeros. El texto lo condena por su zafiedad que lo incapacita para elevarse a la referencialidad estética que la novela opta para sí y promueve.”⁴³

Oropesa considera esta escena de “fantástica por lo quijotesco” y compara a Biralbo con Don Quijote y con los personajes del programa para niños de la televisión franquista *Antena infantil*, un programa:

“Que era como la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*, estos... abrían un megalibro de cartón piedra,

⁴³ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, pág. 225.

se introducían en él e interactuaban con los personajes del libro”⁴⁴

Desde luego, la comparación de los personajes de *El invierno en Lisboa* con los del *Quijote*, conociendo la devoción del autor por esta última obra, es un argumento pertinente y más que suficiente para referirse a los ejercicios de metaficción que hay en las dos obras. La comparación televisiva, a mi juicio, entraría más en el terreno de lo anecdótico.

En cuanto al cine con relación a *Los misterios de Madrid*, y en especial a sus personajes, pondré como premisa de mi comentario las palabras de José Manuel González Herrán:

“Acaso sea el cine su principal referente cultural y estético”⁴⁵

Aun resaltando la importancia de lo cinematográfico, no me atrevo a ser tan categórico como el autor que acaba de ser citado, quizás se debería tener en cuenta también a la propia televisión y su publicidad. En cualquier caso, el cine negro deja paso en esta novela a la gran producción de los estudios de Hollywood magnificada

por la resonancia de un régimen franquista que se apoyaba en ella para reforzar los pilares confesionales en los que se asentaba: tal es el caso de películas como *Sansón*, *Ben-Hur*, *Los diez mandamientos*, *La caída del Imperio Romano*. Tan sólo en muy contadas ocasiones, y de forma indirecta, el autor, a través del protagonista, hace uso de la ya referida intertextualidad para completar la escena pretendidamente “negra” en la imaginación del lector:

“Oprimió varias veces la horquilla del teléfono, como había visto que hacen en las películas” (Mis: 37).

⁴⁴ Op. cit., pág. 69.

⁴⁵ Art. cit., pág. 148.

También el cine es un instrumento al objeto de configurar un retrato paródico de un Lorencito convertido en detective. Él actúa siguiendo unos patrones de personaje de cine negro pero el lector se ríe y llega a sentir lástima por un reportero ingenuo y pueblerino que juega a ser investigador en la gran ciudad.

Y es que Lorencito, abrumado por su propia aventura, y en el culmen de su aventura amorosa con Olga, se siente el protagonista de una de la infinidad de películas que ha visto:

“De la cocina venía un olor suave y penetrante a infusión. En el tocadiscos sonaba una música de piano tenue, monótona, acariciadora, como la de una de esas películas en la que dos enamorados caminan de la mano por una playa a la hora del crepúsculo” (Mis: 140)

El autor, a través de su personaje, quiere que el lector complete la imagen del éxtasis de Lorencito cuando se levanta en casa de Olga: lo hace con una escena romántica de una película que esté en su recuerdo, con una melodía de piano suave y lánguida que esté en su memoria musical. De nuevo cine y música se unen para conformar un marco de intertextualidad que cree complicidad con el propio lector.

Pero el protagonista de la novela no sólo está influido por grandes producciones de Hollywood o películas de cine negro, también llega a reconocer vicios cinéfilos ocultos:

“¿Iba a volver a las andadas, a aquella época bochornosa y secreta de su vida en que empezaron a proyectarse en Máquina películas clasificadas S, cuando en las noches de invierno, al salir de El Sistema Métrico, se deslizaba como un reptil hasta las últimas butacas del Ideal Cinema para ver por sexta o séptima vez *Emanuelle Negra II* o *Soy ninfómana, mi cuerpo es mi tormento*” (Mis: 41)

De nuevo se nos muestra a un Lorencito solitario y onanista que ve películas clasificadas *S* pero que después se siente culpable y “abochornado” por contravenir las normas de la moral sexual católica.

En *Plenilunio*, el cine se usa, no con excesiva abundancia, también como elemento definidor de los personajes. Más concretamente, y al igual que ocurría con la presencia de la música, va a estar en relación con el personaje de Susana Grey, y en clara confrontación con la figura del detective. En la novela no aparece ninguna película preferida por el inspector, ni ningún actor o actriz; en cambio, sí se nos dirá de Susana:

“Después de cenar algo bebió una última copa del vino excelente que le había traído Ferreras viendo en la televisión *Memorias de África*, en gran parte por una antigua lealtad a Robert Redford” (Ple: 292)

Más adelante, Susana le dirá al inspector:

“Aquí estaba el cine de verano al que me traían mis padres todas las noches. Oíamos desde lejos la música de las películas, y cuando entrábamos olía muy fuerte a jazmines y dondiegos” (Ple: 359)

El personaje de Susana se nos muestra como una mujer emocional, sensible, con un romanticismo que se aparta de un sentimentalismo simplificado pero que no renuncia a la pasión y a la nostalgia por todo lo querido y añorado. Susana se llega a reprochar a sí misma, dirigiéndose al inspector en su última noche juntos, el hecho de haber vivido un “romance de película”:

“Fingían, cuando se encontraban, que no existía nada fuera de ellos, que podían separar las horas y los lugares donde estaban juntos de la secuencia del tiempo normal de cada uno (...), de la misma manera tajante en que se cortan con unas tijeras los fotogramas inútiles de una película, dijo Susana

(...). “Pero la vida no es una película”, dijo Susana (...),
“con lo mayor que soy y no se me mete en la cabeza” (Ple: 449)

Susana también es devota del cine de enigma; sin embargo, el inspector detesta las películas policíacas porque se alejan de una realidad mucho más dura:

“-Yo me imagino siempre a esos asesinos que lo calculan todo y que sin embargo han cometido un solo error...

-Películas -el inspector sonrió-. Las películas le han destrozado el cerebro a la gente. Matar a una persona es bastante fácil en realidad, no tiene ningún mérito y ningún atractivo, ni siquiera morboso. Lo que me da asco del cine es el modo en que hace que el crimen parezca llamativo, cuando en realidad no es más que crueldad y chapuza” (Ple: 298)

El cine, por tanto, ayuda en esta novela a definir más claramente a sus dos protagonistas. No obstante, esta definición no sólo no ayuda a que se acerquen más a los personajes arquetípicos policíacos sino que, por el contrario, aleja más esta posibilidad de realizar una comparativa. En el caso de Susana, las referencias, tanto cinematográficas como musicales, la apartan de su posible consideración como mujer fatal. En cuanto al inspector, él mismo reniega de cualquier asimilación con otro detective nacido de la ficción cinematográfica; el cine negro, en consecuencia, no ayuda a su posible catalogación como detective, pero tampoco aporta luz para una hipotética exclusión de este tipo de personaje.

En *Beatus Ille*, el cine gira en torno a Jacinto Solana. Ya desde el principio, su gran amigo Manuel le comenta a Minaya esta contrastada cinefilia, en la que incluso llega a ser crítico de cine y guionista con Buñuel:

“Me llevaba a ver las películas mejores, porque era muy aficionado al cine, y había estado en París con Buñuel cuando se estrenó *La edad de Oro*. Antes de la guerra, uno de sus trabajos fue escribir guiones en esa empresa de películas que tenía

Buñuel, Filmófono, se llamaba, hacía guiones y también frases publicitarias, pero seguía escribiendo en los periódicos, cosas cortas, críticas de cine en *El Sol*" (Bea: 30-31)

Una afición que ya comienza desde pequeño, sin que haya llegado todavía el cine sonoro, cuando en la escuela le pasa a Manuel cuentos cortos:

"Ilustraba aquellas narraciones copiadas de las peripecias del cine mudo con dibujos premiosamente coloreados por él mismo" (Bea: 224)

Con estos antecedentes, no es de extrañar que Solana fuera también espectador y crítico de películas de cine negro que se estrenaron "antes de la guerra" civil española. Me estoy refiriendo a títulos como *La ley del hampa*, *Scarface*, *Hampa dorada* o *Contra el imperio del crimen*. Es por eso que este tipo de filmografía influye en un Solana narrador a la hora de contar su encuentro con Beatriz:

"Yo únicamente quería estar solo, emboscado en mi abrigo, bebiendo hasta que muy despacio se me anegara la conciencia, las piernas juntas bajo la mesa, las solapas alzadas (...) "Y a donde vas a irte, entonces", dijo Beatriz, y yo no respondí nada, al principio, dejé la copa sobre la mesa y miré el descampado, el aire limpio de niebla como una lámina de hielo" (Bea: 122-123)

Este fragmento parece extraído directamente del guión de una de las películas que hemos citado. Algo que resulta casi paradójico: en una novela en la que predomina la novela de enigma, el autor, por boca de un personaje que antes ha definido como guionista y cinéfilo, inserta excepcionalmente situaciones y diálogos más próximos al cine negro.

Abundando en lo anterior, Solana compara el peinado de Mariana con el de Louis Brooks (Bea: 158 y 220) o el afán del capitán de la guardia que detiene a Manuel por parecerse a Glenn Ford, un actor destacado de la filmografía negra.

Incluso Medina, el médico, llega a hacer un repaso entre actrices de cine negro intentando buscar un parecido con Mariana:

"Al verla aquel día pensé que se parecía un poco a Hedi Lamarr. Por entonces a mí me gustaban las mujeres como Jean Harlow" (Bea: 142)

Ahora bien, estas meras referencias a actrices que intervinieron en películas de cine negro no son nada comparables con la clara y explícita intertextualidad cinematográfica que, en *Beltenebros*, existe entre Rebeca Osorio y Rita Hayworth. Darman, nada más aparecer en escena cuando la ve en el *Boîte Tabú*, nos la describe:

"Ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres de cine y las heroínas fatales de sus novelas, que morían siempre de un disparo en el último capítulo, absueltas de todo un pasado de lujosa perfidia por la abnegación del amor" (Bel: 94)

De nuevo la clara referencia a las novelas policíacas y al cine negro nos sirve para identificar el personaje de Rebeca Osorio con el del arquetipo de mujer fatal. Pero, justo después, Darman llega incluso a confundir a Rebeca con el tipo irreal y cinematográfico de mujer a la que representa:

"Y otros (instantes) en los que era más ella misma que nunca, detenida en la plenitud exacta de fotografía y preservada como la hermosura de una actriz en una película antigua" (Bel: 94)

Finalmente, Darman nos desvela la actriz a la que se parece Rebeca en su actuación en el local:

"Estuviera cantando vestida de Rita Hayworth en un club nocturno, transfigurada y fugitiva de sí misma" (Bel: 94)

La primera se convierte en un trasunto de la segunda, en una clara imitación que resalta su carácter de “heroína fatal”.

Hasta la propia Rebeca reniega del nombre que tiene porque le:

“Suen a falso. A cine.” (Bel: 167)

Efectivamente, suena al personaje que da título a la película de Hitchcock⁴⁶. En cualquier caso, las referencias al cine negro en el caso de Rebeca son fundamentales para que Muñoz Molina consiga su objetivo, pero este no es que *Beltenebros* se parezca más a una novela policíaca sino otro: lo que pretende el autor es que el cine negro ayude a ir modelando un perfil de Rebeca que tenga grandes dosis de desdoblamiento en la mujer que es, pero también en el personaje “policíaco” de cantante de cabaret nocturno que casi se ve obligada a interpretar.

3.4. Referencia a la influencia de Hitchcock.

Ya se ha apuntado la gran admiración que siente un Muñoz Molina cinéfilo hacia este director. Igualmente también se ha hecho mención en aspectos como el uso de la elipsis. De esta forma, y pese a que este director no sea un asiduo creador de filmografía negra, salvo la destacable excepción de *Extraños en un tren*⁴⁷, con guión de Raymond Chandler sobre la novela de Patricia Highsmith, y alguna más⁴⁸, sin embargo, se hace necesario hacer una especial referencia en dos aspectos muy utilizados por Muñoz Molina: el suspense y lo onírico.

El primero de ellos lo acercaría claramente a lo policíaco, ya que el suspense – *thriller*– es la fuente generadora de tensión al lector o al espectador de la que bebe posteriormente el relato policíaco y el cine negro. De aquí que en cualquiera de las situaciones aludidas en este trabajo donde se genera esta tensión, la presencia del

⁴⁶ Otro ejemplo lo tenemos también con Ugarte, que es uno de los personajes de la película *Casablanca*.

⁴⁷ En esta película se usa el recurso del claroscuro de los faros de un coche en movimiento horadando la noche cerrada que, tal y como hemos visto, es usado analógicamente por Muñoz Molina.

⁴⁸ Santamarina recoge cuatro más consideradas cine negro: *Sospecha*, *La sombra de una duda*, *Encadenados* y *Falso culpable*.

“mago de suspense” esté implícita, cualquiera que sea la novela en la que esté inserta. Así lo considera Rich ciñéndose a *El invierno en Lisboa*, con la ratificación del propio autor:

“Nevertheless, films remains the predominant intertext of *El invierno en Lisboa*, providing both the melodrama of *Casablanca* and the suspense of Alfred Hitchcock movies. As the author himself admitted, “he integrado elementos cinematográficos, con una gran influencia, por ejemplo de Alfred Hitchcock”⁴⁹

Por el contrario, lo onírico, aunque en clásicos de la novela negra como *El largo adiós* se acuda puntualmente a esto, lo alejaría de lo policíaco si se usa de forma sistemática, ya que apartaría la narración de un racionalismo y realismo que son básicos para cualquier narración policíaca, al separarla de una pretendida verosimilitud. En este sentido, Oropesa alude a la aparición de elementos oníricos, entroncados con el surrealismo y la interpretación que realiza el cineasta de la obra de Salvador Dalí, y para ello pone como ejemplo una de las películas más representativas de Hitchcock: *Vértigo*⁵⁰. Baste recordar cualquiera de los ejemplos ya señalados en cuanto a la irrealidad y a lo onírico yacentes en *Beltenebros*, por ejemplo, para que sirva de testimonio de la influencia de este cineasta.

Señalar por último, de forma más anecdótica, el homenaje implícito de Muñoz Molina a Hitchcock. Este cineasta tenía por costumbre hacer una breve aparición como actor en todas sus películas. Da la sensación de que Muñoz Molina quiere que uno de sus cineastas preferidos esté presente en *Beltenebros* haciendo velada alusión a una de sus películas más conocidas, *Pájaros* (en la escena en que la protagonista se defiende de la bandada), al propio comisario Ugarte:

“La luz cada vez más cercana y poderosa contra la que manoteaba como si se defendiera de una nube de pájaros” (Bel: 23)

⁴⁹ Op. cit., pág. 85.

⁵⁰ Op. cit., pág. 67.

4. El cronotopos.

Con este epígrafe queremos hacer referencia al tercer vértice del triángulo al que hemos venido aludiendo a la hora de denotar la “ambientación” de género negro que Muñoz Molina imprime a sus obras: la noche y la ciudad forman, junto al cine y a la música, una mezcla que tiene como resultado sugerente el poder vestir a la trama detectivesca con su mejor traje de gala.

Si tenemos en consideración las palabras de Vázquez Montalbán:

“La novela policíaca tiene que ser forzosamente urbana”¹

No cabe duda de que la ciudad, como escenario imprescindible y metonímico, es la protagonista omnipresente, casi definitoria.

Algo parecido ocurre si acudimos de nuevo al diccionario de la RAE, el cual nos recoge:

“**Negro, gra.** Dícese de la novela o el cine de tema criminal y terrorífico, que se desarrolla en ambientes sórdidos o violentos”².

Nuestros académicos convierten un determinado ambiente en la nota descriptiva fundamental de este subgénero de la novela policíaca. La identificación es casi inmediata, los ambientes “sórdidos o violentos” ceñirían, casi como un estigma ancestral, a todo lo urbano; por el contrario, lo bucólico y lo tranquilo, acompañarían de forma casi idílica a los escenarios rurales, decorados estos últimos propios de la otra rama policíaca de la novela enigma donde el asesinato de una persona se dulcifica hasta el punto de convertirse en un ejercicio de lógica en un sitio agradable.

Si hacemos un pequeño repaso a los autores críticos que han estudiado este campo, nos encontraremos que existe unanimidad en localizar la presencia de un

¹ CLAUDIN, V. “Dossier Serie Negra” en *Camp de l’arpa* nº. 60-61(1979), pág. 36

² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española...*, pág. 1433.

cronotopos más bucólico y tranquilo en la novela enigma, frente a otro más urbano y violento en la novela negra. De esta forma, dentro del análisis de la ficción criminal como forma narrativa que realiza Valles Calatrava también aparece la ciudad como protagonista:

“El decorado urbano era ya pauta normal en la propia novela de enigma, que sin embargo en algunos casos localizaba en el campo sus historias. Pero la conspicuidad de la ciudad es más evidente en el relato negro, hasta el punto de que, por su misma dimensión realista, muchas de estas obras son verdaderos retratos del ambiente, lugares y tipos de diferentes ciudades”³.

Para la crítica anglosajona, tomando de nuevo a Porter como abanderado, los topos están muy definidos:

“If the typical topoi of the formal detective story is that of the enemy within the isolated and privileged community of great house, village, island, or intercontinental express, hard boiled adventure starts in the private eye’s bare office or hotel room and moves out into the streets, bars, poolrooms, apartments houses, and millionaire’s mansions of California”⁴

Para Resina, la importancia del topos en la novela policíaca es un factor principal a tener en cuenta tanto desde el punto de vista de la producción como de la recepción por parte de los lectores:

“La novela policíaca es la primera y, todavía a principios de siglo, la única narrativa formularia en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna.

³ Op. cit., pág. 63.

⁴ Op. cit., pág. 196.

Esta condición genérica, lejos de ser secundaria o accidental, caracteriza no sólo a la producción de la narrativa policíaca sino también, y esto es decisivo para su evolución y continuidad, a su recepción por un público de masas, justamente el integrado por los anónimos habitantes de las grandes ciudades industriales y postindustriales”⁵

De esta forma, la noche y la ciudad no son un elemento pasivo, un mero marco donde se ambienta la historia: nos encontramos ante un protagonista más de la narración que va condicionar frontalmente la actitud moral y ética de los actantes dentro de ella. De esta forma, en palabras también de Resina:

“En el paisaje moral de las calles o en el horror de apartamentos confabulados contra sus moradores, la ciudad habla”⁶

Igualmente, en palabras de Porter:

“They practice a form of exclusionary “discourse”... one that is usually not aware of its own silences or of its continual repetition of the story of the same familiar world”⁷

En resumen, y suscribiendo las opiniones que acabo de citar, la ciudad se convierte no en un mero escenario sino que reivindica su papel condicionador como un hábitat que influye en todos los personajes, todo ello como fiel reflejo de una sociedad más urbana, deshumanizada y que se refugia en la figura del detective como único y casi exclusivo baluarte de los valores perdidos.

⁵ Op. cit., pág. 19.

⁶ Op. cit., pág. 21.

⁷ Op. cit., págs. 189-190.

En relación con nuestro país, para autores como Patricia Hart, este cronotopos está muy presente en la denominada novela policíaca española:

"The Spanish detective novel is particularly concerned with depicting the reality of life in the city, and the dangers that may lurk there"⁸

4.1. La soledad de la noche en la ciudad para Muñoz Molina.

Muñoz Molina, nacido en Úbeda (Jaén) en 1956, muestra desde pequeño una afición por los relatos de aventuras: las novelas de Julio Verne, por ejemplo, dejarán su impronta en una infancia de un niño de pueblo. *Veinte mil leguas de viaje submarino*, y más concretamente el capitán Nemo, cautivará al escritor hasta el punto de que el primer libro de recopilación de relatos periodísticos, *El Robinson Urbano*, aludirá constantemente a lo que tiene de personaje solitario el citado capitán. Su primer artículo, *Escuela de Robinsones*, ya marca desde un principio una de las ideas más reiteradas de este autor: la de una soledad que hace que sus personajes se destierren, se aislen, se enfrenten al devenir adocenado que le quiere imponer la sociedad. No cabe duda de que este tipo de personaje encajaría a la perfección con el héroe-detective que hemos esbozado anteriormente cuando nos referíamos a la figura del detective. Muñoz Molina nos dice que han sido "náufragos de la ciudad", "robinsones urbanos" los que han escrito la mejor literatura de la modernidad; es sintomático que entre los escritores citados aparezca el que hemos considerado como padre del relato policíaco clásico: Edgar Allan Poe.

Así, desde sus primeros artículos, nos muestra a personajes enmarcados en una soledad noctámbula y urbana –igual que la de la *roman noir*-, rodeada de tabaco y alcohol, de gentes casi fantasmagóricas que están en bares:

⁸ HART, P. *The Spanish Sleuth. The detective in Spanish Fiction*, Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1987, pág. 206.

"Tan tristes que sólo los visitan los difuntos y esos borrachos pertinaces que se labran la fosa y el fracaso con el mismo empeño feroz con que otros preparan notarías. Bares de umbría y callejón"⁹

Al final de este mismo libro, en el artículo *Viajero en la honda noche*, aparecerá el capitán Nemo, anunciando el título de la que será la próxima recopilación de artículos *Diario del Nautilus*, como ese solitario –ciudadano y escritor- que, desde un escepticismo vital, observa alejado del peligro de –otra vez- la noche:

"Tiene, igual que el capitán Nemo, el privilegio de mirar sosegadamente cómo suceden los prodigios de un mundo sumergido desde la invulnerable soledad de una cabina, que le permite verlo todo y al mismo tiempo mantenerse a salvo de las amenazas que surgen en la movediza noche..."¹⁰

La noche, el alcohol, el cine, la ciudad y la música (curiosamente todo lo que cualquier lector asociaría con la novela negra) es una especie de adicción irremisible de la que no se puede escapar el que haya caído en sus redes:

"El destino traza para nosotros retahílas inflexibles de placeres y amarguras: quien ama la noche debe amar también con la fatalidad de las cosas que ocurren en los tangos, las calles y los bares, las ciudades extrañas, las trampas del amor, la penumbra hospitalaria de los cines y las canciones de otro tiempo"¹¹

⁹ MUÑOZ MOLINA, A. "El vino de los héroes" en *El Robinson urbano...*, pág. 78.

¹⁰ MUÑOZ MOLINA, A. "Viajero en la honda noche" en *El Robinson urbano...*, pág. 130.

¹¹ MUÑOZ MOLINA, A. "La trampa en el espejo" en *El Robinson urbano...*, pág. 82

Por esta razón le atraen los personajes que actúan como el inspector Maigret de Simenon, con grandes dosis de voyeurismo, o como los de Onetti; solitarios, noctámbulos, indolentes:

“Juan Carlos Onetti fue urdiendo biografías y rostros de hombres solos que fuman y esperan algo en una ciudad aislada por la niebla de un río, de amargas y perdidas mujeres con los labios pintados, de gentes sin porvenir cuya única patria son los cafés, las habitaciones alquiladas, los prostíbulos, las calles vacías de la noche.”¹²

En este sentido, es importante reseñar que Rich considera al personaje de *El Robinson urbano* como una mezcla de “flanêur, detective, and inscribed reader”¹³.

En definitiva, el propio Muñoz Molina establece una clara relación entre lo policíaco y lo urbano. Y así llega a ratificarlo explícitamente en otro de sus artículos:

“Existe una literatura urbana que viene de De Quincey y Baudelaire y termina en James Joyce, en el Cortázar de Rayuela, en ciertas novelas policíacas de resplandeciente soledad y violencia”¹⁴

El detective que observa la ciudad como un extranjero es quien puede tener la mirada más inquisitiva. Así lo piensa también Muñoz Molina, quien de nuevo trae a colación a su admirado Hitchcock:

“La costumbre te vuelve el mundo opaco; los sitios en los que vives habitualmente no los ves. La mirada del forastero es

¹² *ABC cultural* de 5 de diciembre de 1987, pág. XVI.

¹³ Rich utiliza la expresión “flanêur” en el sentido expuesto por Rignall, considerado como una mezcla de paseante y detective, en op. cit., pág. 73.

¹⁴ MUÑOZ MOLINA, A. “Las ciudades provinciales” en *Diario del Nautilus...*, pág. 106.

muy beneficiosa (...). En el libro cito el ejemplo de Hitchcock, que ve el mundo de América y ve Nueva York con una mirada de extranjero”¹⁵

A todo ello es necesario unir a la idea de destierro, de desarraigo, de la huida. Las tres palabras unen al detective, expulsado de una sociedad corrupta con la cual no comulga, al judío expulsado que está presente en *Sefarad*, y al propio autor que, en una entrevista concedida a S. Hasumi, y ante la pregunta de si se siente desarraigado, nos declara:

“Toda mi vida. Nunca estoy seguro del sitio en el que estoy, ni doy nada por supuesto”.¹⁶

La relación entre huida y detective no es casual, también se encarga de reseñarla explícitamente nuestro autor:

“El perseguido que nunca encontrará perdón ni refugio es cualquier hombre atenazado por la culpa y ese gánster herido que huye en automóvil hacia las soledades de una sierra donde lo sitiara la policía o hacia una granja abandonada donde morirá creyendo que ha vuelto a su infancia”¹⁷

Incluso los personajes solitarios pueden ser la idea germinal y necesaria para el desarrollo de una trama. En el artículo *Desconocidos*, el autor lee una noticia en un periódico que habla de una mujer sin nombre que lleva diez días en coma en un hospital de Madrid; Muñoz Molina la define:

¹⁵ CAÑO, A. “Un escritor en Manhattan” en *Babelia (El País)* de 28 de febrero de 2004, pág. 3

¹⁶ Art. cit., pág. 2.

¹⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Los inocentes” en *Las apariencias...*, pág. 224.

“Despojada de pasado y de nombre su presencia es el puro enigma insondable de la identidad”¹⁸.

Ahora es el propio autor quien establece un punto de conexión muy explorable entre los personajes solitarios y la trama policíaca; más aún, entre los personajes solitarios, la novela policíaca y el cine, los tres vértices de un escenario triangular donde el autor jiennense se siente muy cómodo.

Este inicio de la historia le recordó el comienzo –las relaciones entre realidad y ficción son innumerables- de algunas novelas policíacas: el enigma escondido detrás de las cortinas de una persona sin identidad.

En resumen, la propia realidad de la noche urbana y los personajes solitarios tienen para Muñoz Molina un hilo conductor directo con la novela policíaca y el cine negro.

4.2. La influencia del cronotopos policíaco en la obra de Muñoz Molina.

Los ambientes urbanos de las novelas de Muñoz Molina se pueden dividir en dos grandes grupos:

a) Aquellos en los que Madrid es el exclusivo o principal escenario protagonista.

b) El segundo grupo estaría formado por las obras que se sitúan en torno al territorio mítico creado por el autor alrededor de su ciudad natal: Málaga.

¹⁸ *ABC literario* de 1 de octubre de 1988, pág. XIV.

4.2.1. Madrid como exclusivo o principal escenario protagonista.

El Madrid del que se sirve Muñoz Molina en sus novelas es, de entrada, una gran ciudad, con héroes, ladrones, malhechores, conspiradores y sicarios cuyas vidas son descritas en ambientes muchas veces sórdidos y nocturnos. Así pues, partimos de la base de que estamos ante lo que puede ser un claro arquetipo de la ciudad de novela negra norteamericana.

Sin embargo, me parece interesante distinguir, dentro de estas cuatro novelas, dos subgrupos en función del punto de vista a través del cual el autor nos presenta a esta ciudad. En primer lugar tendríamos a un Madrid presentado dentro de un ambiente internacional y con grandes ropajes policíacos en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. En segundo lugar, podemos observar lo que a mi juicio son fotografías de un Madrid con el claroscuro de lo policíaco, pero que los protagonistas distorsionan por su perspectiva particular de esos tintes policíacos; sería el Madrid extrañamente policíaco de *El dueño del secreto* y *Los misterios de Madrid*.

Tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beltenebros* los personajes se mueven por varias ciudades europeas dentro de un ambiente nocturno y de intriga. Partimos por tanto de un escenario internacional y con notas que en principio se acercan al cronotopo típico de la literatura policíaca negra.

Patricia Kleinert habla de una “internacionalización” del ambiente en *El Invierno en Lisboa* donde Madrid, San Sebastián, Berlín, Lisboa y Florencia aparecen en un plano de igualdad y hacen que España apenas se distinga ya de los escenarios internacionales:

“Los protagonistas de *El invierno en Lisboa* y de *Beltenebros* se mueven como individuos perseguidos y perseguidores, la mayoría de las veces enfundados en gabardinas de cuello subido, como en las películas de gánsters de la “serie negra” norteamericana, en nocturnos ambientes ciudadanos -bares, clubes de jazz, cines- de Madrid, San Sebastián, Berlín, Lisboa,

Florenxia. España apenas se distingue ya de los escenarios internacionales”¹⁹

Sin contradecir lo anterior, me gustaría resaltar el papel claramente estelar del Madrid de *Beltenebros*. Más confuso sería el caso de *El invierno en Lisboa*, donde a pesar de todo, Madrid cobra especial importancia porque es donde arranca y termina la narración. Bien es verdad que comparte protagonismo con Lisboa, que es el punto de fuga casi mágico, y con San Sebastián, donde nace el idilio imposible entre Biralbo y Lucrecia -el resto de ciudades son exilios transitorios de la protagonista, Lucrecia-; sin embargo, sin Madrid es inconcebible la novela y es un nexo de unión muy válido con *Beltenebros*.

Naturalmente, lo que he venido a denominar como cronotopos se mezcla muchas veces con aspectos de la música y, sobre todo, del cine que se han analizado. Es difícil separar estos tres aspectos en compartimentos estancos, precisamente porque los tres conforman un escenario intertextual que nos sitúa en parámetros policíacos –en el caso de *Beltenebros*, por ejemplo, hay numerosas muestras de esta fusión.

En cualquier caso, el binomio más habitual, en lo que a cronotopos se refiere, es el más policíaco de todos: el de noche y ciudad. En *El invierno en Lisboa* prácticamente toda la acción está dentro de estas coordenadas: San Sebastián, Madrid, Lisboa, Berlín aparecen retratadas de noche:

“Me acerqué a él aparté ligeramente la cortina para mirar a la calle. En la otra acera, inmóvil y más alto que quienes pasaban a su lado, Toissants Morton miraba y sonreía como aprobándolo todo: la noche de Madrid, el frío las mujeres quietas que fumaban cerca de él, al filo de la acera”(Inv: 63)

¹⁹ Art. cit., pág. 220.

En estas dos novelas, situadas estacionalmente en el invierno, casi siempre suele hacer frío, un frío que nos hace sentir más la soledad, la ausencia de calor, de regazo. Una sensación de algo inhóspito que el caso de *Beltenebros* se aplica a Darman:

"Caminé un rato al azar, buscando un taxi, aterido de frío, del frío húmedo del almacén" (Bel: 82)

"Cuando me levanté, anquilosado por el frío del pavimento de piedra" (Bel: 183)

Noches frías que rodean a todos los personajes, a un Andrade todavía vivo imaginado por Darman al principio de la novela como:

"Desvelado en la noche, bajo la única manta que yo encontré luego en la cama, húmeda y áspera, como la que usaría en la celda para envolverse después de los interrogatorios" (Bel: 7)

O a un Andrade ya muerto, con la fuerte carga alegórica que une irremediabilmente a la noche fría y a la muerte:

"Boca arriba, con los ojos cerrados, tirado con un coágulo negro en el vientre en medio de la oscuridad helada y desierta de aquel hospital" (Bel: 190)

La combinación entre la soledad, la ciudad, el frío y la noche nos conduce a un campo semántico de desamparo, de aislamiento. Los personajes de estas novelas se mueven solitarios por la noche fría de la ciudad al igual que lo hacen por sus propias vidas. El cronotopos nos ayuda a configurar en este caso un ambiente casi de

desesperación, los personajes buscan a alguien y también a ellos mismos en ciudades por donde no hay nadie:

"Salí a buscarlo por las calles vacías de Madrid" (Bel: 126)

Este ambiente internacional y con temperaturas bajas se alejaría del clima benigno de costa californiana que aparece en las novelas de Hammet o Chandler y se acercaría más a los espías que "surgen del frío" de Le Carré, sobre todo en el caso de *Beltenebros*:

"Aquella noche de invierno, en el aeropuerto de Florencia -yo casi nunca veía las ciudades a las que viajaba, sólo las luces desde el cielo y sus nombres en los indicadores luminosos..."(Bel: 15)

La noche está tan presente que incluso las tardes se tornan frío y noche:

"Las calles anchas y grises de Madrid, la tarde fría, tempranamente oscurecida" (Bel: 175)

Anocheceres prematuros que también guardan relación con los propios personajes y con el declinar de sus vidas en una deambulación sin sentido, como el propio Biralbo en su relación con Lucrecia, o como Darman en relación con su vida futura:

"Caminaba por Madrid como si también se extinguiera lentamente mi vida en un prematuro anochecer, sin gabardina, sin sombrero, con las manos en los bolsillos donde sonaban unas pocas monedas, recorriendo una larga calle con acacias sin preguntarme donde desembocaría, perdido entre los vivos, entre las mujeres de vestidos cortos y brillantes que salían de los

bares riéndose a carcajadas, entre hombres que caminaban hacia un destino cierto en la noche, no como yo, que vivía entre los muertos” (Inv: 85)

Este fragmento podría ser colocado en cualquier novela policíaca: el detective camina por la ciudad y ha perdido su sombrero y gabardina; sin embargo, los elementos que rechinan con ese marco formulaico son la muerte y la irrealdad. Estas líneas son un buen ejemplo de algo que ya se ha citado con respecto a la metaficción o al cine y las sombras, y que también se puede aplicar al elemento de la noche y la ciudad. Darman se mueve en una ciudad de muertos, en una ciudad solitaria y oscuramente fantasmagórica.

Este hecho ha suscitado entre la crítica una serie de opiniones con respecto a la presencia de lo urbano en estas dos novelas de Muñoz Molina. Así, por ejemplo, para Mónica Walter, a partir de *La verdad sobre el caso Savolta* se inicia:

“La ascensión de una novela de la gran urbe que emplea el ambiente urbano como telón de fondo realista-fantástico de una convivencia impenetrable (Montero, Umbral), como bastidor de un sueño irreal (Muñoz Molina -y otros-), o como el trasfondo alienante propio de una búsqueda de identidad melancólica y amarga (Millás...)”²⁰

En este sentido, hay un péndulo de opciones que van desde este “bastidor de un sueño irreal” hasta otras que consideran, como Bauschmann, que estamos ante un claro “realismo urbano”²¹. De Castro y Montejo valoran el elemento de la ciudad como uno de los más importantes definidores del “realismo renovado” en el que incluyen a *El invierno en Lisboa*, pero quizás enfatizando demasiado:

²⁰ Art. cit., pág. 25.

²¹ Art. cit., pág. 253.

“Escenarios extranjeros, para ofrecer una ambientación urbana exótica y cosmopolita, como marco del relato, frecuentemente criminal”²²

De otra parte, Navajas, por ejemplo, en la óptica más alejada del realismo, nos dice:

“Las ciudades de las dos novelas tienen nombres específicos identificables (Lisboa, Madrid), pero esos nombres no llegan a definir nunca un espacio objetivo sino que se presentan como una ensoñación alucinación del narrador o de las figuras humanas de la novela. La Lisboa de Lucrecia en *El invierno en Lisboa* es la consecuencia de su deseo de evadir un lastre personal oneroso. El Madrid de Darman deriva de su fijación de un pasado que lo inquieta (...), de ese Madrid se han eludido o se han metamorfoseado los aspectos flagrantes de penuria física y cultural”²³

Desde luego que no se puede hablar de un puro y llano realismo urbano. Los juegos de luces y sombras de sus noches y la propia visión de los personajes hacen que se pierda mucho de ese realismo policíaco. Pero tampoco es cierto que se pierda del todo, sí estamos ante lugares reconocibles de Lisboa, San Sebastián o Madrid, enclaves geográficos de la ciudad perfectamente reconocibles. La diferencia entre el realismo descriptivo de la corrupción de la ciudad que existe en lo policíaco y la presencia de lo urbano en estas dos novelas estriba en que en estas dos últimas la ciudad está al servicio de los personajes. No es del todo cierto la afirmación de Navajas de que no se reflejen las penurias de un Madrid de posguerra. Sí se hace,

²² Op. cit., pág. 60.

²³ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, pág. 223.

pero a través de la metáfora opresiva de una noche siempre oscura, siempre fría, siempre solitaria que los personajes perciben dentro de un escenario policíaco y deformado al mismo tiempo. Un Madrid dentro del cual ellos mismos interpretan su propia perdición, se sienten casi actores de una trama de desasosiego. El lector percibe esa penuria a través de un proceso por el que los personajes se sirven de su visión de la ciudad para transmitirle la soledad y la pérdida de rumbo no sólo de ellos mismos sino también de todos los habitantes de esa ciudad. Cuando Darman nos habla de “las calles de un Madrid irreal” (Bel: 156) se está refiriendo al Madrid al que ha vuelto por segunda vez, que se contrapone al “Madrid en blanco y negro del pasado” (Bel: 219). Pero este segundo Madrid es el marco de una ciudad donde Darman está perdido, porque ya no se siente identificado con ideas políticas para las que un asesinato es un método de supervivencia, ya ha perdido la mujer de la estuvo enamorado, ya ha perdido los amigos y también aquella ciudad en blanco y negro que ahora es fría, oscura y solitaria.

De esta forma, también el cronotopos sirve para acentuar la duplicidad de historias que se dan en *Beltenebros*, el Madrid del que se siente desplazado y el de su memoria:

“Me pareció que la noche y los pasos a mi espalda pertenecían a la exactitud de esos recuerdos” (Bel: 17)

La noche envuelve lo que serían continuos *flash-back* que trasladan al protagonista a otras noches anteriores en el tiempo:

“Yo había visto calles semejantes en una noche muy antigua de temporal y de fracaso” (Bel: 21)

“Otra noche remota en la había cruzado calles como estas, abandonadas y limpias...” (Bel: 41)

Se crea una confusión tal que hasta la ciudad cambia sin movernos en el tiempo:

“De repente la ciudad era otra, más dilatada y silenciosa, íntima como un bosque sagrado” (Bel: 82)

También la huida en la noche de la ciudad, imagen muy utilizada en la novela negra y, sobre todo, en la filmografía negra, está presente en estas dos novelas.

Biralbo y Lucrecia se escapan de San Sebastián “fugitivos de una ciudad condenada” (Inv: 97) en el coche de Floro Boom, temiendo ser perseguidos:

“Nadie podría encontrarlos: estaban perdidos del mundo, en un motel, en mitad de la noche y de la tormenta que azotaba los cristales” (Inv:101)

Igualmente, la huida de Biralbo del antro nocturno Burma de Lisboa no puede estar descrita de forma más explícitamente policíaca:

“Salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas, cerró de un portazo y echó a correr hacia las escaleras de hierro y sólo cuando cruzaba la penumbra rosada del bar donde bebían las mujeres rubias se dio cuenta de que aún llevaba la pistola en la mano” (Inv: 141)

También existen ejemplos en *Beltenebros*. Un ejemplo podría ser la descripción de la persecución de Walter:

“Una noche, en un arrabal, lo vi correr hacia el muro de una fábrica (...) Ya no era un hombre, ni siquiera un culpable, era una mancha blanca que se movía y trepaba por el terraplén, un animal huyendo” (Bel: 36)

Persecución que después se repetirá con Andrade:

“Andrade y yo nos buscábamos en la espesura, igual que animales que adivinan su mutua presencia en la oscuridad de la noche” (Bel: 178)

Con la huida en la noche ocurre lo mismo que con el frío y la soledad, el marco geográfico y temporal policíaco sirve como potenciador de la ansiedad de un Biralbo y una Lucrecia que huyen porque no saben encontrarse y de un Darman que huye porque es incapaz de encontrarse a él mismo:

“Pensé con un doble sentimiento de dolor y huida que esta ya no era mi patria, y me apresuré a alejarme de la estación como si abandonara un barco condenado al naufragio” (Bel: 64)

En definitiva, las ciudades de estas dos novelas toman los elementos típicos de la novela de la ciudad policíaca: luces y sombras, huida, frío, soledad, barrios marginales. Pero no para una tarea descriptiva social propia del realismo policíaco, sino como reflejo de la visión de la vida que tienen sus protagonistas de ellos mismos y de los que le rodean. Sería una ciudad más cercana al realismo expresionista del cine negro que al realismo social de la novela negra norteamericana.

De otro lado, también podemos encontrar un Madrid extrañamente policíaco, desvirtuado por la nostalgia o por la parodia.

El primer ejemplo de lo anterior sería *El dueño del secreto*. En esta novela aparece de nuevo un Madrid que encaja perfectamente en cualquier novela policíaca, un Madrid conspirador, noctámbulo y alcohólico, que es revelado al protagonista por parte de su guía espiritual, Ataúlfo:

"El hombre que me había concedido el honor de unirme a los conspiradores, siendo yo poco más que un adolescente hambriento, solitario y algo lunático, y que no sólo me inició en los misterios de la clandestinidad, sino también en los lujosos placeres del whisky, la langosta y los taxis nocturnos" (Due: 17)

Es un Madrid marginal y oculto, parecido, salvando las distancias, al Chicago de los años treinta y de la ley seca:

"Viajábamos en taxi a barrios de Madrid en los que yo no había estado nunca, o que se volvían irreconocibles de noche, en la geografía medio clandestina de los bares de alterne o de las tabernas suburbanas donde camareros de camisas remangadas recibían a Ataúlfo diciendo "Salud" y se reclinaban con él en reservados o sótanos a los que yo no siempre tenía acceso" (Due: 55)

Para el protagonista la noche madrileña es sinónimo de una intriga y de un lujo casi irreal para él:

"De no comer casi nada y de estar siempre solo vivía entonces en un trance perpetuo de levitación, entre despierto y dormido, rodeado, sobre todo de noche, en la negrura fría y resplandeciente de la noche de Madrid, por una media luz de sueño" (Due: 43)

La narración se hace a modo de memoria de lo que fue para el protagonista una aventura, un paréntesis de exaltación en su vida tranquila posterior del pueblo. Es entonces cuando entra en juego una nostalgia y un lirismo que hacen que lo que hasta ahora era una nocturnidad de misterio y conspiración se desmarque así de lo policíaco:

"Las pocas cosas de entonces de las que no quiero ni puedo olvidarme, la alegría de estar recién llegado a Madrid, la euforia de beber vino blanco helado y comer langosta después de un día entero de ayunas, la ingravidez de una bajada en taxi por la calle de Alcalá, muy tarde, a las dos o las tres de la madrugada" (Due: 141)

El cronotopos de esta novela es de una clara influencia de lo policíaco, responde perfectamente a los cánones preconfigurados. Es la memoria fugaz, intensa e inolvidable que tiene de la noche madrileña el narrador y protagonista lo que hace que se desvista de la gabardina de detective; lo que hace que descubramos, a través de esta visión de Madrid, que todo es el recuerdo nostálgico de cuando jugó por un tiempo a ser un conspirador.

Algo parecido ocurre con el caso de Lorencito Quesada en *Los Misterios de Madrid*. En esta novela, el propio título otorga protagonismo a la ciudad e invita al lector a acompañar al detective en el descubrimiento de sus "misterios". La acción, aunque comienza y termina en Mágina, transcurre principalmente en Madrid. Un Madrid que, al igual que ocurría con *El dueño del secreto*, se presenta como una ciudad de vicio y de noche; una jungla de asfalto que no responde a la idea antigua e idealizada que tenía de ella el adocenado y católico Lorencito:

"Pensó durante casi un minuto de pavor que se había equivocado de ciudad" (Mis: 26)

Inmediatamente Madrid le va a parecer al protagonista una ciudad hostil, deshumanizada:

"Y ahora estaba en un lugar que parecía hecho únicamente de lejanías descorazonadoras y paredes y columnas de cemento" (Mis: 26)

Un lugar donde la gente va a toda prisa, donde se venden revistas pornográficas y las mujeres van medio desnudas, hay borrachos, los coches van muy deprisa, la gente grita, hay atascos, y hay mucho ruido. Una ciudad que para bien y para mal deja boquiabierto al protagonista:

“Recién llegada la noche del sábado, Madrid resplandecía como un ascua luminosa en la oscuridad” (Mis: 130)

Todo ello con la visión ingenua del reportero que hace las veces de reportero, que hace que la marginalidad y la drogadicción de la ciudad se revista de humor y que la parodia vaya ganando terreno en la descripción de todo lo que ocurre en la ciudad:

“Estuvo a punto de caerse encima de un joven que parecía dormitar en el primer rellano, y que debía de ser un practicante, ya que sostenía entre los dedos una aguja hipodérmica” (Mis: 39)

Tampoco falta la ironía, como cuando está en un descampado, rodeado por coches y huellas de excavadoras:

“En su cima pelada había un gran cartel publicitario con una sola frase: Bienvenidos a Madrid, capital europea de la cultura” (Mis: 118)

Lorencito se siente totalmente perdido y desubicado en una ciudad para él salvaje y loca:

“Decidió que Madrid era una ciudad incomprensible” (Mis: 47)

Incluso llega a plantearse el suicidio:

"Casi borradas por el ruido del tráfico las campanadas de las tres sonaron en una torre próxima, y Lorencito Quesada, deshecho de cansancio y nostalgia, se acordó del reloj de la plaza del General Orduña. Qué pintaba él en Madrid (...), si cualquiera podía engañarlo, si no se atrevía ni a cruzar un semáforo en verde por miedo a que se pusiera rojo cuando él estuviera indefenso en mitad de la calzada. Apoyado aún en la barandilla del Viaducto, consideró que podría describir su estado de ánimo diciendo que lo asaltaban sombríos presagios"

(Mis: 49)

El recorrido sobre la geografía madrileña es variopinto y completo: El Corral de la Fandanga, el Café Central, el sex-shop de la calle de Atocha -"El mayor de Europa, la catedral del vicio, la basílica de los doce pecados capitales" (Mis: 86)-, el arrabal de chabolas donde se venden drogas, la Gran Vía convertida en escenario de un asesinato, la torre Picasso, el Rastro, la tienda de El Universo de los Hábitos, la iglesia de Jesús de Medinaceli...

La visión casi apocalíptica que Lorencito tiene de la ciudad la separa del hábitat natural en el que se mueve el detective, acostumbrado a sortear sus peligros. La parodia postmoderna de la que hace uso Muñoz Molina en esta novela utiliza el topos para distorsionar un escenario que responde a los cánones policíacos. Se podría decir que se puede ir deshojando el topos hasta llegar a su verdadera esencia. La primera hoja está inserta en el propio título de la novela y en el planteamiento inicial que nos presentan un Madrid como gran urbe enigmática y peligrosa, caldo de cultivo por tanto para todo lo policíaco. La segunda hoja nos va desenfocando lo anterior: a través de la visión de Lorencito, Madrid se convierte en una caricatura de sí misma. La tercera, la verdadera esencia de la novela, es un retrato de una ciudad que cree que ha llegado a la modernidad pero que todavía no se ha desprendido de antiguos y rancios valores estéticos y morales.

Para Resina, el Madrid de esta novela es:

“Una imagen de miseria deshumanizada pero extrañamente adaptada a la Postmodernidad, donde los tejados de cartón exhiben antenas parabólicas y las viejas gitanas tienen en la cabeza auriculares de walkman ciñéndoles los negros pañuelos. A lo lejos, Madrid, aparece como la ciudad más artificial de la Tierra: abstraída de la miseria que segrega su renovación estética, es una imagen azul en medio de la nada”²⁴

Así pues, la influencia de la ciudad de la novela policíaca está presente pero se utiliza, una vez deformada con el humor y la parodia, como una de las ideas centrales que quiere transmitir el autor en cuanto a la descripción desenfadada de la sociedad actual.

En conclusión, los dos protagonistas de estas dos novelas se introducen temporalmente en un Madrid típicamente policíaco. Sin embargo, la nostalgia del paraíso perdido de uno y la desubicación aterradora del otro harán que este escenario se convierta en otro elemento más del que se sirve la novela de aprendizaje o la parodia.

4.2.2. Mágina como territorio mítico creado por el autor.

Cuando hablo de Mágina, me estoy refiriendo a una Úbeda que, como patria de la infancia de Muñoz Molina, va a ser enfocada por este con un toque de distanciamiento y nostalgia, incluso con una fuerte dosis de desarraigo.

En *Beatus Ille*, la acción se sitúa en Mágina; sin embargo, el escenario principal es la casa de doña Elvira y Manuel, grande y enorme, que sirve como telón de fondo idóneo para una novela policíaca clásica o de enigma, y que por tanto invita al misterio. Estaría presente la novela inglesa que generalmente ofrece una casa de colosales dimensiones y antigua como escenario del juego de mesa del crimen:

²⁴ Op. cit., pág. 269.

"Hay en la casa (...) puertas cerradas que no le está permitido vulnerar o cuya existencia se le esconde o niega" (Bea: 65)

Pero a partir de lo que podría ser el caserón de Mágina donde ocurre la muerte en circunstancias extrañas de Mariana, que Minaya intentará aclarar como un detective guiado por Solana, Muñoz Molina se adentra en una de sus metáforas preferidas, la soledad. Para ello, la casa será un lugar de dimensiones tan desproporcionadas que sus habitantes deambulan por ella casi perdidos en soledad:

"La casa es tan grande que sus habitantes, también Minaya, se pierden o son borrados por ella, y si cada uno se recluye en un espacio preciso y casi nunca abandonado no es porque deseen o hayan elegido la soledad, sino porque se han rendido a su presencia poderosa y vacía, que va ocupando una por una todas las habitaciones y la longitud de todos los pasillos" (Bea: 65)

En este sentido, Dolores Gutiérrez resalta cómo el drama de la guerra civil se amortigua al encontrar como fondo de esta intriga:

"El espacio de la enorme y misteriosa casa que habitan, la cual continuamente aparece como un hotel donde incluso sus propietarios pueden llegar a perderse"²⁵

²⁵ Art. cit., pág. 92.

Sin embargo, a mi juicio ocurre todo lo contrario. Cuando Muñoz Molina habla de sus habitantes que “se pierden o son borrados por ella”, lo policiaco retrocede y va cobrando fuerza un espacio físico, una casa y una ciudad, como símbolo de unos personajes que deambulan sin norte después del drama de la guerra civil.

Abundando en lo anterior, el papel de la casa como confirmación de la influencia de lo policiaco queda relegado a un segundo lugar justo después, cuando el autor utilizará su expresión preferida para referirse a cualquier personaje, y en un escenario urbano:

“Náufragos, escribe Minaya, en una ciudad que ya es en sí misma y desde hace siglos un naufragio inmóvil” (Bea: 65)

Este es el verdadero papel del escenario en esta novela: una casa, la de doña Elvira, y una ciudad, Mágina, símbolos de la hibernación de toda una generación tras la guerra civil y todo lo que trajo consigo. Esa es la verdadera función de un cronotopos de *Beatus Ille* en el que la función de teatro de operaciones de la resolución de un misterio llega a ser, si no anecdótica sí por lo menos secundaria.

En este sentido, me gustaría resaltar las palabras de Andrés Soria Olmedo, para quien, en *Beatus Ille*, la descripción de la ciudad, Mágina:

“Equivale a una elegía donde se renueva la poética ilustre de las ruinas, actuando como resonador de los personajes”²⁶

Es por todo esto que Mágina casi siempre aparece retratada de modo triste, solitaria y de noche:

²⁶ Art. cit., pág. 109.

“Los tejados y las torres de Mágina sumergidos en la húmeda oscuridad, en la noche invitadora y temible que recibe siempre a los viajeros en las ciudades extrañas” (Bea: 43)

Se podría pensar que estamos ante un relato de Poe, incluso con algún barniz gótico. Pero no es esa la esencia de lo se quiere transmitir, sino la desidia casi melancólica de una pequeña ciudad de provincias en un invierno franquista:

“Por eso no pudo reconocer la ciudad cuando llegó y tardó tanto en no pisar sus calles como un extranjero, porque Mágina, en las tardes de invierno, se vuelve una ciudad castellana de postigos cerrados y sombríos comercios con mostradores de madera bruñida y maniquíes mustias en los escaparates, ciudad de zaguanes hoscos y plazas demasiados grandes y baldías donde las estatuas soportan solas el invierno y las iglesias parecen altos buques encallados” (Bea: 45)

En consonancia con lo anterior, Latorre resalta la idea de la casa y la ciudad como un laberinto, un dédalo repleto de misterios²⁷.

Se puede decir, por tanto, que en esta novela predomina el escenario estático de una casa-palacio típico de la novela policíaca enigma, pero ello no implica que se renuncie por parte del autor a anunciar ya el cronotopos más repetido: una noche urbana, solitaria, laberíntica e inundada de náufragos que aparecerá en sus siguientes obras, y que bebe directamente de la novela negra.

Por otro lado, si a priori nos preguntaran dónde situaríamos una novela, como es el caso de *Plenilunio*, que trata de un inspector de policía que se enamora de una mujer separada y que tiene que encontrar y detener a un psicópata que asesina niñas

²⁷ Op. cit., pág 418.

pequeñas, si nos dieran a elegir entre los dos escenarios, Madrid o Mágina, probablemente la mayoría habría apostado por Madrid como lugar adecuado para este argumento, muy cercano a la temática negra, donde es más verosímil que existan este tipo de psicópatas. Sin embargo, a mi juicio, la vuelta a Mágina y su elección como escenario pivota en la importancia que tiene en la novela el eje existencial frente al eje policíaco, con el que existe al menos una equiparación. Estoy hablando de dos procesos inversos; por un lado, el inspector es originario de Mágina y a ella vuelve después de mucho tiempo; por otro, Susana no es originaria de Mágina y entiende que deben acabar sus días en ella. Si el autor quiere hablar del estado anímico que bulle en los dos personajes al establecerse en ellos la dicotomía entre gran ciudad y ciudad pequeña, el único escenario es Mágina.

El propio autor nos va a confirmar el razonamiento anterior al describir la elección del escenario de esta novela asociándola no con el territorio urbano, sino con el territorio de sus recuerdos:

“*Plenilunio*, que está basada en hechos que ocurrieron en Granada. Me pasé varios años planeando, intentando tener clara la idea de esta novela, ambientada en Granada. Y no me salía. Entonces, un día se me ocurrió que tenía que ambientarla en mi ciudad, una ciudad imaginaria, que no es exactamente la ciudad que existe (...) y *Plenilunio* arrancó sin problemas”²⁸

Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, a pesar de que no podemos considerar el hecho de considerar a Mágina el escenario ideal para la temática negra, por carecer de la deshumanización violenta de la gran ciudad, la presencia del cronotopos de clara influencia policíaca norteamericana formado por el trípode de la soledad, la noche y la ciudad también es visible en esta novela. Y lo es desde el propio título de la misma, en clara alusión, casi gótica, a las noches de luna llena, y desde la frase con la que comienza:

²⁸ GARCIA, L. “Entrevista a Antonio Muñoz Molina” en *Mundo Mapfre* nº 40 (2003), pág. 32.

"De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada"

Esta es la puesta en escena que marca toda la narración, una ciudad pequeña de provincias donde un inspector de policía busca, solitaria y desesperadamente, la mirada del asesino. La estación escogida aquí es un otoño frío e inhóspito, el momento más señalado, la noche:

"Ponerse la chaqueta y el abrigo y salir a la noche de noviembre y caminar por la ciudad" (Ple: 34)

También, en lógica consonancia, el asesino actúa de noche y ese es el momento en el que inicia sus desnortados paseos y sus paranoicos pensamientos:

"Todo pasa muy velozmente, dentro y fuera de él, en la conciencia, en la calle, donde ya es de noche y están encendidas las luces de los comercios" (Ple: 265)

En definitiva, la noche se asocia con el misterio que el detective tiene que resolver, cosa que consigue:

"Mas allá del balcón de su despacho, en la plaza del general, en la ciudad entera, desolada y dormida al abrigo de la noche de invierno, nadie sabía aún nada, y él hubiera querido que el secreto no acabase con la luz del día" (Ple: 417)

Me gustaría también resaltar la importancia en la novela de las noches de luna llena²⁹. Entra aquí en juego ese terror que añade los tintes góticos a los que ya he hecho referencia, un miedo que no es mágico ni irreal, pero que excede los límites de lo estrictamente policíaco. Pondré como ejemplo unas frases de la descripción de las sensaciones de la segunda niña que está semiconsciente, pero que finalmente no muere:

“Una cara y una mano que se agigantaba acercándose abierta a la suya y tapaba la cara y le hundía algo en la boca, una cara y más arriba copas de árboles y todavía más arriba y más lejos la luna, y por un instante la cara y la luna eran la misma cosa” (Ple: 334-335)

Pero también Mágina, y por supuesto la noche, es el escenario donde se desarrolla el juego de seducción entre el inspector y Susana, en el que esta última es la antítesis de la mujer fatal de la novela policíaca y, por tanto, nos movemos de nuevo en un terreno más sentimental y existencial:

“Estaban en la acera, ya de noche, a la luz del escaparate de la pastelería, otra vez incapaces de decir adiós con soltura” (Ple: 300)

Por tanto, en *Plenilunio*, la noche y Mágina, en lógica consonancia con la propia novela en sí, tienen una doble vertiente y una ambivalencia que hace que pueda afirmar que sólo en parte existe una influencia de lo policíaco: por un lado, el cronotopos sirve de escenario para una trama policíaca con desvíos de novela de terror, pero por otro no deja de ser un buen marco para el retrato de la personalidad del inspector y de Susana, y de la relación amorosa que se establece entre ambos.

²⁹ En su recopilación del *Diario del Nautilus*, Muñoz Molina ya dedica un artículo a este astro con el título de “Oh luna compartida”.

Me gustaría concluir este epígrafe con unas palabras de Valles Calatrava que resumen muy bien por qué aparece lo urbano en lo policíaco:

“Porque en la ciudad hay una cierta variedad de personajes, sitios y ambientes que retratar y se da además la mayor tasa de criminalidad, con delitos frecuentes y variados (...). Por motivos de determinación social, de acuerdo con la opinión de Lacombe, puesto que, como forma narrativa contemporánea, el relato negro no se puede sustraer a la presencia del componente urbano que es, en las sociedades modernas, la pieza básica de la organización vital y social³⁰

Pese a que objetivamente no cabe duda de que estos son los motivos por los que la ciudad y lo policíaco están íntimamente unidos; en el caso de Muñoz Molina, el origen es distinto y variado según la novela a la que nos refiramos. Pero hay algo común que las une: lo lúdico y lo intertextual. La noche y la ciudad son las tramoyas de un escenario donde los personajes juegan, invitando al lector a jugar con él, a ser los protagonistas de una novela policíaca, de una novela de enigma de salón o de una película de cine negro. Los personajes recorren el escenario siendo conscientes de que lo es, y es por esta razón por la que se sientan, junto al lector, en la butaca de una sala de cine donde, juntos, se dejan llevar por una película en blanco y negro. La única excepción de esta regla sería justamente la que más se acerca a lo policíaco, *Plenilunio*. Sólo en esta novela, y sólo en parte, se puede encontrar un escenario urbano y oscuro donde se ha cometido un crimen y que sirve como trasfondo para la descripción de una realidad social.

³⁰ Op. cit., pág. 63.

5. Los personajes

En la narrativa de Muñoz Molina, a los personajes se le otorga el papel crucial de ser los portavoces del propio autor:

“Lo que buscamos es escuchar una voz o una sucesión de voces que se entrelacen en nuestra imaginación como los sonidos de la música. Simétricamente, la tarea del escritor es encontrar la suya y aprender a usarla, y también oír las voces de los otros y hacer que suenen en las palabras de sus personajes.”¹

Nos encontramos, por tanto, ante el reto de intentar bucear en los arquetipos policíacos que le han servido al autor para encontrar las voces de los otros y la suya propia.

5.1. El detective.

Los personajes, principalmente en la novela negra, van a ser los encargados de transmitir la visión del mundo que quieren mostrar estos autores y que ya hemos reseñado; en consecuencia, tienen que poseer un carácter muy marcado y una personalidad propia para que sus palabras y sus acciones sean verosímiles y al mismo tiempo vayan cargadas de toda la fuerza necesaria para que llegue al lector el mensaje deseado.

En lógica consecuencia con lo descrito anteriormente, la figura del investigador, de la persona que está interesada en hacer avanzar la trama –no es necesario que sea un detective profesional– es el vehículo principal para que el autor refleje el mundo que le rodea. Su papel sale reforzado con respecto al que tenía en la novela enigma: aquí no sólo será el encargado de resolver el “misterio” o detener al “criminal”; también será el mensajero y espejo de una humanidad cada vez más en decadencia. Esto traerá consigo que una vez resuelto el enigma, inmediatamente después, surja la invitación a desenmascarar otro criminal: en *El sueño eterno* de

¹ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 59.

Chandler, Marlowe continuará investigando el paradero de Rusty Regan; sin embargo, el chantaje por el que fue contratado ya ha sido descubierto y salvado. No puede ser de otra forma, puesto que no importa quién lo hizo sino cómo lo hizo y cómo es posible atrapar al malhechor, cualquiera que sea.

El detective es, ante todo, un héroe solitario. En palabras de Grella:

"Is finally alone, not only because the romantic hero is doomed to solitude, but because he is too good for the society he inhabits. Although not a perfect man, he is the best man in his world."²

Otra característica a destacar de este personaje central es que, en contraste también con los clásicos Poirot o Holmes, se acentúa su realismo: ya no son prácticamente infalibles y de una inteligencia casi sobrenatural: son sencillamente personas de la calle, expuestas a todos sus peligros y engaños. El investigador puede seguir pistas falsas, puede encontrarse en un callejón sin salida en que ya no quede ningún camino o ninguna huella a seguir. Al investigador le intentarán engañar, estafar, sobornar, chantajear. Incluso muchas veces el lector llegará a cuestionarse la valía moral de su héroe que, aparentemente, está dispuesto a vender su ética profesional por más poder o por dinero (pensemos por ejemplo en el Ned Beaumont de *La llave de cristal*, en el Sam Spade de *El halcón maltés* o en el Marlowe de *El sueño eterno*); sin embargo, al final de la trama siempre se va a descubrir que todo no era más que una treta para desenmascarar al villano, una trampa para que quedara al descubierto. Porque lo que siempre se resalta es el *código de honor* del detective: en un mundo lleno de maleantes, el héroe intenta ser una especie de último refugio de una moral que no deja siempre de ser muy particular, pero que al fin y al cabo establece unas reglas de comportamiento ético por encima de cualquier tentación (En *El sueño eterno*, por ejemplo, Marlowe dispara sin piedad sobre un matón, pero

² Op. cit., pág. 110

después quiere devolver el dinero a su cliente porque considera que no ha realizado el trabajo para el que fue contratado).

Existen algunas particularidades interesantes que, a juicio de la crítica, se darían en la tipología del detective, principalmente, una vez que son abordados por autores españoles. A mi juicio, casi todas las características específicas que se pueden encontrar vienen derivadas del contexto cultural y político en el que toma auge, considerando que existe la novela policíaca española. El aplicar el filtro del momento de la transición a la democracia a los detectives de Vázquez Montalbán, Martín o Madrid resulta muy válido para encontrar una explicación de estas particularidades. En cualquier caso, si partimos de la base de que Muñoz Molina es otro autor español que va a digerir toda la novela policíaca y este hecho va a dejar su huella en su propia producción, no podemos dejar atrás algunas especialidades.

La primera nota a destacar es un detective enfrentado al sistema político y policial, al orden establecido. Según Bauschmann, en España no existe el llamado *police procedural*, o sea, no se encuentra ninguna novela policíaca que descubra indagaciones efectuadas con la ayuda del aparato policial. Los policías buenos –*the good cops*– de la novela policíaca española siempre tienen que investigar “contra” el aparato (criminal) de la policía. Y lo peor de todo es que muchas veces el aparato policial será el vencedor que aplastará la insolencia de un detective cuya única victoria será mantener intacta toda su dignidad:

“Si algo tienen en común todas las versiones de detective, trátase de un periodista o un investigador privado, es su credibilidad como personas (...) Y, casi siempre, la figura del detective resultará vencida frente a su adversario (...). La novela policíaca española es pesimista, o quizá, si se quiere, sólo es realista.”³

³ Art. cit., pág. 250.

No cabe duda de que el pesimismo, una vez producido ese cambio político tan esperado, nos lleva directamente a la óptica del desencanto. Y esa es en mi opinión la marca más personal de todos los detectives de la novela policíaca española. Los detectives de la novela negra son escépticos en cuanto a una posible recuperación por parte de la sociedad de valores perdidos; pero en cualquier caso aceptan el momento que les ha tocado vivir, saben que muchas reglas han desaparecido pero mantienen el *código de honor* por encima de todo y con la cabeza bien alta. Otra cosa es que el lector añada a su escepticismo unas gotas de tristeza en virtud de la soledad digna en la que ve que se desenvuelve el protagonista, pero no saldrá nunca del detective clásico de la novela negra una expresión de tristeza, un sentimiento de lástima hacia el sistema. Por el contrario, el detective de la novela española se verá contaminado por el desencanto de su autor y no podrá evitar que rezume de él un halo de tristeza por todas las esperanzas frustradas, un pesimismo casi existencial, el verse a sí mismo como un intento a la desesperada por cambiar las cosas.

Dentro de esta misma óptica, Resina llega a considerar que los autores del desencanto se convierten en los portadores de las ideas de una intelectualidad que se mantiene en una actitud rebelde:

“El idealismo se incorpora subrepticamente al desempeñar el detective la función censora del intelectual. Los detectives de estos autores cambian el papel de sus congéneres tradicionales, todos ellos al servicio de la ley o cuando menos del orden social, por el de una voz crítica en el ámbito de la cultura política que surge al final de la dictadura.”⁴

En consecuencia, el pesimismo y la lucha rebelde contra el sistema que termina algunas veces en fracaso conforman el sello personal de los seguidores españoles de Spade o Marlowe.

⁴ Op. cit., pág. 111.

Sin embargo, a la hora de aplicar los tópicos del arquetipo del detective, así como de estas particularidades de los autores españoles, en la obra de Muñoz Molina, son diferentes los matices y visiones. Sin dejar de tener en cuenta la dificultad que va implícita en cualquier división, entiendo que puede resultar más entendible y gráfica esta influencia de un canon de personaje ya establecido si se parte de una agrupación en cuatro enfoques diferentes de la figura del detective:

- 1) El detective aficionado y el narrador-detective.
- 2) El detective cínico.
- 3) El detective distorsionado.
- 4) El detective deontológico.

5.1.1. El detective aficionado y el narrador-detective.

Tanto en *El invierno en Lisboa* como en *Beatus Ille* se produce un curioso juego que tiene como resultado una duplicación en el papel de detective. En estas dos primeras novelas del autor existe un narrador –el narrador anónimo de *El invierno en Lisboa* o Solana en *Beatus Ille*– que de una forma u otra realiza una tarea de investigación y otro personaje –Biralbo o Minaya– que en cierta forma asume el papel de héroe-detective. En cualquiera de estas dos parejas, nunca se puede perder vista lo ya analizado en otro epígrafe en cuanto a la metaficción.

La nota fundamental que comparten Minaya y Biralbo a la hora de considerar su condición de hipotéticos detectives es que se ven abocados a serlo y que, como consecuencia de lo anterior, no dejan de ser unos meros aficionados en estas tareas de investigación.

En el caso de Minaya, acude a Mágina huyendo de la represión franquista en la Universidad de Madrid y con la excusa de hacer una tesis doctoral sobre un miembro de la Generación del 27 que es Jacinto Solana. En Minaya se despierta el testigo de la curiosidad por muerte de Mariana, que es recogido rápidamente por un Solana que teóricamente está muerto pero que en realidad es el narrador oculto que ya

conoce toda la verdad sobre el asesinato de Mariana y guía al supuesto detective, va dejándole pistas muchas veces de su puño y letra:

“Y era otra vez la letra minúscula, reconocida, furiosa, que unas semanas antes había encontrado en la novela de Julio Verne y que muy pronto habría de perseguir clandestinamente por los cajones más escondidos de la casa, delgado hilo de tinta y caudal no escuchado por nadie que solo a él lo conducía, y no hacia la clave del laberinto que por entonces ya empezaba a imaginar, sino hacia la trampa que él mismo estaba tendiéndose con su indagación” (Bea: 52-53)

Nos hallamos por tanto ante un detective que no es tal, puesto que las pistas que consigue son gracias a la intervención oculta, premeditada y casi maquiavélica de un narrador del que es su marioneta, de ahí la inoperancia que también pone de manifiesto Morales Cuesta:

“Y el propio Minaya, quien hace las veces de detective que nos va aclarando los datos necesarios para que los lectores podamos ir reconstruyendo y dando sentido a la historia, pero sin ser capaz de desvelar por sí mismo el enigma”⁵

Es por eso que sólo se entiende la premisa de la que parte y no el razonamiento al que llega Kleinert, que considera que:

“Para Minaya la historia sólo existe en textos, fotografías y narraciones y sus crímenes son tan sólo imaginables dentro de la estructura del complot criminal y en un ambiente que recuerda al de las películas de la serie *negra*”⁶

⁵ Op. cit., pág. 35.

⁶ Art. cit., pág. 228.

Desde luego, aquí se produce un crimen en una casa grande y señorial donde hay varios sospechosos y lo que interesa saber es quién es el culpable; el ambiente por tanto es mucho más parecido a la novela policíaca enigma que a las películas de serie negra. Minaya juega a ser el detective-enigma en esta casa y quiere que el lector lo acompañe en esa *búsqueda*.

Algo muy parecido le ocurre a Biralbo, él no tiene ninguna intención de descubrir el misterio que encierra Burma. Morton, Malcolm y la propia Lucrecia concentran su interés por conseguir el cuadro de Cezánne que se esconde detrás de Burma; el único interés de Biralbo es reconciliarse sentimentalmente consigo mismo y con Lucrecia, no tiene ninguna vocación de detective ni quiere poder ni dinero: sus únicas pasiones son Lucrecia y el jazz. Al igual que Minaya, Biralbo será manipulado por Lucrecia para que esta pueda conseguir el cuadro y pueda huir de todos, incluido el propio Biralbo. Incluso después de conseguir huir de Morton y Malcolm y de tener ya muchas claves para entender el misterio de Burma y del cuadro, su única preocupación es una Lucrecia con la que tiene miedo regresar:

“-No entiendes, Lucrecia. No he venido para que me cuentes nada. No quiero saber por qué te buscan ni por qué te buscan ni por qué me mandaste aquel plano de Lisboa. He venido a avisarte de que debes huir. Me marcharé cuando termine esta copa” (Inv: 158)

Biralbo se ve abocado a un papel de héroe-detective en el que se ve a sí mismo –por la tremenda influencia de su cinefilia negra que hemos visto- como un actor dentro de una película de *gánsteres*. Biralbo juega y le hacen jugar a ser Marlowe, pero él no es un detective.

En definitiva, ninguno de los dos se correspondería con la citada definición de Chandler del detective clásico, no nos encontraríamos ante dos hombres insólitos dispuestos a resolver el misterio con audacia, juegan más bien a ser detectives con

normas que imponen otros. La influencia del personaje clásico del detective estaría en el patrón que Minaya y Biralbo siguen en ese juego: en el vestuario, en el diálogo y en los gestos que ellos entienden que deben tomar como modelo a imitar. La única cualidad intrínseca a ellos y no forzada que coincide con el patrón de detective sería la de la soledad. Una soledad que les lleva a no poder comprometerse sin vacilaciones a las mujeres a las que aman y que sean estas las que lleven siempre la iniciativa en una relación amorosa convulsa e inestable.

Con respecto a los narradores de las dos novelas, ambos cumplen también un papel de “detective”; pero con enfoques totalmente distintos. En *Beatus Ille*, Solana sería el “detective” que ya ha resuelto el caso: cuando Minaya llega a Mágina, él ya sabe las circunstancias en las que ocurrió la muerte de Mariana pero no puede o no quiere que se sepan. Es Minaya con su curiosidad quien provoca que Solana le vaya dando las pistas para que lo descubra:

“Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes de azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino. Ahora lo cumple, en la estación, ahora me obedece y aguarda”
(Bea: 258)

Tenemos por tanto en Solana a un detective que en la novela ya no ejerce como tal sino como demiurgo y “autor” de la investigación de Minaya. Alguien a quien como personaje no se le puede aplicar el filtro del arquetipo porque ahora tiene un papel que trasciende del escenario donde todavía no ha sido desvelado el misterio que debe encerrar toda novela policíaca.

Caso distinto es el del narrador anónimo de *El invierno en Lisboa*, su labor de investigación no es otra que el desvelar la propia biografía de Biralbo. El narrador, movido por la enorme atracción que siente por el personaje de Biralbo, se coloca junto al lector para intentar ir completando toda la vida del músico a través de discos,

cartas, conversaciones... Se trataría por tanto más bien de un biógrafo que tiene en común con el detective clásico la búsqueda de algo que permanece oculto –la propia vida de Biralbo- a través de pistas. En cualquier caso, y en coincidencia con lo expuesto con Solana, a este personaje no se le pueden colgar las vestiduras del detective arquetípico porque su función, sin dejar de tener un interesante componente policíaco, está por encima de la propia trama de la novela, ya que está mucho más relacionada con la presencia de la metaficción en cuanto al narrador que acompaña al lector dejando al desnudo la esencia del artificio de lo narrativo.

5.1.2. El detective cínico.

En este epígrafe sólo tiene cabida un personaje tan complejo y ambivalente como es el protagonista de *Beltenebros*, el capitán Darman. En él se da la doble condición de ser un frío y calculador criminal y al mismo tiempo tener que ejercer una notoria labor de investigación en varios aspectos.

No podemos olvidar la frase con la que comienza la novela (“Vine a Madrid para matar a un hombre a quién no había visto nunca”). Darman es un sicario, un asesino a las órdenes de un partido de ideología cercana al leninismo –nunca aparecerá la palabra “comunista- que viene a Madrid para ejecutar a un traidor, Andrade, cosa que ya se hizo en su día con otro traidor, Walter. Sin embargo, a medida que va conociendo la relación de Rebeca con Andrade y con el comisario Ugarte, el criminal se va volviendo un héroe-detective que intentará conseguir desenmascarar a un terrible Ugarte y rescatar a una Rebeca atrapada en el chantaje de este último.

Si se prescinde de esta bipolarización, si únicamente se considera la vertiente aséptica y criminal de Darman, estaríamos ante una *tough story* en la que el criminal, Darman, no actúa en provecho de sí mismo sino en pro de unas ideas políticas radicalizadas y totalitarias que exigen que él de muerte a los traidores de la organización.

Sin embargo, Darman es un personaje que reúne en sí mismo caminos paralelos y en algunos casos contradictorios en cuanto a su manera de conducta. En este sentido, Kleinert le aplica esta dicotomía clásica en el género policíaco y habla de él considerándolo algo que difumina las fronteras entre el bien y el mal:

“Detective y asesino (...) perseguidor y perseguido, culpable y víctima no son ya claramente diferenciables”⁷

No obstante, no hay que olvidar que esa contaminación entre el bien y el mal es una de las características de la novela negra, en contraposición con una novela policíaca clásica o de enigma que encerraba a estos dos conceptos antagónicos en dos compartimentos estancos. Por tanto, esta diferenciación que no “es claramente diferenciable” acercaría más a Darman a la figura de un detective de novela negra en cuya moral particular puede incluso llegar a caber –no hay que olvidarlo– el propio asesinato.

En la misma línea, Carlos Javier García distingue dos códigos narrativos en el personaje de Darman y, por extensión, en la propia novela:

“Frente al código deshumanizado e inflexible de la organización, en la que la imagen de Darman tiene los atributos del mito y sirve como punto de referencia para los jóvenes activistas, surge gradualmente un subtexto con carga afectiva, que se caracteriza por la culpabilidad, por el error, por un amor imposible y por la dudosa eficacia de sus misiones”⁸

Por su parte, Navajas considera que Darman sería el personaje que representa al mito del:

⁷ Art. cit., pág. 224.

⁸ GARCIA, C. J. “Beltenebros: Una misión incierta” en *España Contemporánea* nº2 (1999), pág. 8.

"*Übermensch* nietzscheano, un ser con atributos singulares y cuya conducta se percibe como un modo de actuación prototípica para los demás (...) lo incorporan activamente pero sólo para presentarlo en una versión empobrecida y disminuida"⁹

Según este autor estaríamos en una estética postmoderna que nos presenta un héroe que no es tal, un detective que parece que lo es pero en realidad es una caricatura de sí mismo. En la versión que propone Navajas, la amoralidad de los personajes se ve de una manera doble, y en el caso de Darman:

"Como la concretización enaltecida de la aberración (en ese caso Darman sería un monstruo) o como la reproducción irónica de otros seres monstruosos. En este último caso, Darman doblaría a Superman o los hombres inmovibles del *roman o cinema noir*, que hallamos en las figuras de la literatura de misterio de Dashiell Hammett y Raymond Chandler"¹⁰

Sin embargo, no existe tal ironía cuando dobla a los personajes de Hammet o Chandler. Darman encarna ante los demás al perfecto criminal-detective. No existe la ironía de otros supuestos detectives de otras novelas como Lorencito Quesada, lo que perciben el lector y el resto de personajes es una reproducción perfecta y nada irónica

de la figura del detective. Y es esta apariencia prototípica la que lleva a plantear otro análisis de este personaje. En consecuencia, la verdadera disección del personaje de Darman como detective hay que realizarla superando el enfrentamiento entre el héroe que salva a Rebeca y el criminal que es un vulgar asesino. Darman asesina porque piensa que lucha por unos ideales por lo que, consideraciones morales aparte, no importa tanto cuando actúa como un héroe o como un villano según los cánones de una moral colectiva. El examen de la esencia de Darman se debe realizar en función

⁹ NAVAJAS, G. "El *Übermensch* caído...", pág. 216.

¹⁰ NAVAJAS, G. "El *Übermensch* caído...", pág. 218.

de un enfermizo y psicótico cinismo que le conduce a un estado casi de ansiedad. A lo largo de toda la novela hay un Darman que desea huir de sí mismo, un personaje que exterioriza una imagen de detective perfecto pero que, por el contrario, en su interior no bullen más que contradicciones que le dirigen a un deseo de huida, de abandonarlo todo y dejar de ser “detective”. Se podría hablar por tanto, de modo gráfico, de un Darman con sombrero y gabardina y de otro desnudo.

El primero se caracteriza por una serie de aspectos que también son propios de la figura del detective policíaco y que, en el caso de este personaje, aparecen de una manera recalcada y totalmente nítida, a saber:

- *La soledad*: Darman, al igual que los personajes de Onetti, es un personaje que huye de la sociedad:

“Inútil para cualquier forma no solitaria de vida” (Bel: 14)

Es un observador huraño de la realidad urbana desde las ventanas de las casas y de los aviones, desde las mesas del *Boîte Tabú*, o como paseante:

“Dejaba en el hotel mi equipaje para salir a la calle sin propósito alguno, ligero y solo, todavía libre”(Bel:63-64)

Aquí es donde tres escritores se darían la mano, Muñoz Molina, Onetti¹¹ y el propio Simenon, ya que este último, en palabras de Porter:

“He invents as central reflector not a brilliant supersleuth or a tough athlete but a quiet observer of the human scene”¹²

¹¹ También se parece a los personajes de Onetti la forma en que Darman describe al hombre que se instala en el refugio de Andrade: “Sentado en el camastro, sin hacer nada, dedicado tal vez al acto difícil de la respiración, fumando, sin quitarse el cigarrillo de la boca” (Bel: 74)

¹² Op. cit., pág. 71.

- *La frialdad eficaz*: Darman ejecuta sus acciones de forma aséptica, fría, calculada. Al igual que cualquier investigador clásico, mide cada uno de los pasos que da, supera cualquier tipo de obstáculo, de manera silenciosa, sin prisa pero sin pausa. Eso es lo que piensan los demás de él, y él mismo es conocedor de esa imagen y de ese carisma:

"Casi ninguna de las adversidades de segundo orden que trastornan a otros lograba imponerse a mí durante más de quince o veinte minutos, y eso era, supongo, lo que me había agregado un prestigio de frialdad y eficacia..." (Bel: 18)

Si unimos a esta frialdad su nacionalidad flemática inglesa, su manera de vestir, la forma reverencial con la que trata a Luque, la puntualidad a la hora de coger trenes o aviones y, sobre todo, la idea de una actuación infalible, incluso podemos dar un salto de Marlowe al mismo rey de los detectives ingleses, de la novela negra a la novela enigma, y poder descubrir también que hay en Darman ecos del mismo Sherlock Holmes; recordemos las palabras de Porter:

"The most distinctive heroic type of British detective fiction, with stylisness characteristic of an upper-middle-class culture still dominated by an aristocratic ideal"¹³

¹³ Op. cit., pág. 156.

También las dos características anteriores emparentan a esta fachada de Darman con el inspector Maigret de Simenon¹⁴, ya que en el primero se mezclan características propias del detective clásico y del *hard-boiled*. En palabras de Porter:

"At first sight what Simenon seems to offer in his Maigret novels is a compromise between the extremes of the classic British and American hard-boiled traditions"¹⁵

No en vano nos hemos acercado a Darman comparándolo con los detectives de Hammett o Chandler y con el mismísimo Sherlock Holmes.

Otro aspecto que lo acerca a Maigret es la ya anotada relación de disciplina que mantiene Darman con los hombres del partido. Con respecto al inspector francés, Resina habla de que:

"El comisario francés se sabe pieza de un engranaje burocrático al que se somete con la resignación del buen funcionario"¹⁶

Lo mismo le ocurre al cinismo de Darman, su apariencia es de un perfecto y eficaz "funcionario" a las órdenes del partido. La realidad es que se resigna a ello pero a lo largo de la novela se irá sembrando la más absoluta de las rebeldías.

Y es que si desnudamos a Darman de su gabardina y sombrero, si lo despojamos de esa imagen de profesional sin escrúpulos y nos adentramos en su interior, nos encontramos entonces con un auténtico volcán en ebullición. Nuestro

¹⁴ Morales Cuesta, en op. cit. (págs. 58 y 108), ya señala las influencias de la figura de este detective en narraciones cortas de Muñoz Molina como pueden *La colina de los sacrificios* o *Borrador de una historia*.

¹⁵ Op. cit., pág. 207.

¹⁶ Op. cit., pág. 37.

protagonista deja de ser el perfecto detective gracias a un enorme conflicto interior que hace tambalear todas sus convicciones. Ya desde el principio, Darman no quiere irse de su casa de Brighton y llevar a cabo la misión encomendada, no quiere ser ni héroe ni detective:

“Para imaginarme que yo era igual que aquella gente que caminaba despacio por el paseo marítimo en las mañanas de sol y no tenía sobre sus hombros el oprobio de una cruda desgracia interminablemente recordada” (Bel: 13)

El capitán lleva una carga en su memoria y un cansancio en sus ideales demasiado pesados para seguir interpretando el papel de perfecto instrumento al servicio de unos ideales, al servicio de un partido del que cada vez se siente más lejano, se convierte en el otro Darman, en que quiere ser como los demás mortales, traicionándose a sí mismo:

“Fui otro, un catálogo de desconocidos cuyas fotografías había ido quemando o perdiendo como se deshace un asesino de su pasado culpable, como un traidor abjura de su lealtad y su memoria...”(Bel: 30)

Darman se siente tan lejos del otro Darman, el infalible, que tiene la sensación de que existe una total separación entre el que se ha querido quedar en Brighton y el que de forma automática, inconsciente, como si fuera un sueño, un espejo, un doble, una sombra, está siguiendo los pasos de un imaginario Andrade; pero esta esquizofrenia empieza a ser preocupante cuando se da cuenta de que no está siguiendo una ficción, de que Andrade existe de verdad y de que ha llegado a Madrid para asesinarlo:

“Entre mi pensamiento y mis actos, entre mi imaginación y mi vida, hubo siempre hasta entonces una película de asepsia que

roturaba en torno mío el espacio sagrado de la soledad y la mentira. También fingía cuando estaba solo, y en mis juegos de sombras no intervenía la voluntad ni casi la conciencia, sino un hábito de imaginación tan antiguo” (Bel: 34)

De aquí la importancia de la historia paralela, de un Darman que en el caso Walter no tenía tantas dudas existenciales como ahora en el caso Andrade. Las imágenes de la sombra, del doble, de las películas y del espejo refuerzan esa bipolarización de un detective que cínicamente no actúa como piensa, y que llega a dudar si está en un “Madrid irreal”. Y justamente es esta irrealidad llena de “oscuridad helada” (Bel: 190), ese “espacio de sombra absoluta” (Bel: 227), el responsable de que no termine de configurarse un Darman cuya eficacia detectivesca está en auténtica crisis, hasta el punto de acercarse peligrosamente a la figura del antihéroe.

En resumen, nos hallamos ante un Darman que exterioriza ante los demás e incluso ante él mismo el retrato robot de un detective que reúne caracteres de los investigadores privados de Chandler o Hammet, del Sherlock Holmes de Conan Doyle, de los personajes de Onetti, del inspector Maigret, del Smiley de John Le Carré. Una fachada que por dentro es un vertiginoso derrumbe de valores, de recuerdos, de ideas políticas y ansias de huida en un ambiente por momentos más gótico que policíaco. No obstante, en esta actitud cínica de actuar conforme a lo contrario de lo que se piensa hay una excepción que confirma la regla, de entre los restos del naufragio de lo que fue un detective es posible salvar una esquina de heroicidad, un último empuje de dignidad que le lleva a rescatar a Rebeca, en una pelea a vida o muerte, de las fauces de un Comisario Ugarte que es la personificación del terror más hondo y atávico. En la escena final Darman recupera la madera de héroe y es Ugarte –la bestia- quien, como en cualquier guión de Hollywood, no puede seguir reteniendo a Rebeca –la bella-:

“Desde la orilla de un gran foso de sombra que ni siquiera la fosforescencia de sus ojos nocturnos podría ya traspasar” (Bel: 239)

En consecuencia, también es posible encontrar, a pesar de un escenario tenebroso y fantasmagórico y de una tremenda crisis de identidad, el ansia de justicia que está grabada con letras de oro en el código de honor del detective, y que permite finalmente recobrar en cierto modo la senda perdida, cerrando una etapa y abriendo una nueva en su vida ya apartada de ideales políticos deshumanizados y de un pasado que parece que ya ha cicatrizado sus heridas. Por tanto, son más las cualidades en las que la influencia del arquetipo detectivesco está presente que aquellas otras que lo alejan desde una perspectiva apartada de realismo propio del género.

5.1.3. El detective distorsionado.

En el caso de *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto* sus protagonistas ingresan repentinamente en un mundo urbano y nocturno con una misión que realizar propia de un detective.

En la primera novela que hemos referido, el empleado del Sistema Métrico y reportero ocasional, Lorencito Quesada, se convierte en centro de la obra misma hasta tal punto de que, como dice José Manuel González Herrán, determina incluso el estilo por boca de un narrador que se hace presente:

"Al adoptar el punto de vista y el estilo de Lorenzo, el narrador nos ofrece una muy poco favorable imagen del personaje, ridiculizado no sólo por las peripecias de su aventura sino (...) por la manera como aquella se cuenta"¹⁷

El narrador oculto y cervantino de esta novela se erige como un seguidor y admirador incondicional de Lorencito que hará que la temática negra se adopte desde el punto de vista de la burla.

Lorencito Quesada es lo más alejado al perfil de un detective *hard-boiled*: es ingenuo, no se sabe desenvolver por la ciudad, siempre ha estado lejos de los mundos marginales, no es rebelde, no tiene la moral particular del detective contrario a la sociedad que lo rodea: es un católico practicante y que todavía no se ha acostumbrado a una España que ya ha dejado atrás el franquismo.

Pero la desaparición del Santo Cristo de la Greña y el encargo de D. Sebastián de Guadalimar de recuperarla le ponen de golpe y porrazo a Lorencito un traje de detective urbano que le viene un poco grande:

"Pensó durante casi un minuto de pavor que se había equivocado de ciudad" (Mis: 26)

Lorencito tiene la determinación de llegar hasta el final, y para ello adoptará las maneras de los detectives que ha visto en las películas:

"Oprimió varias veces la horquilla del teléfono, como había visto que hacen en las películas" (Mis: 37)

Estamos por tanto ante un Lorencito que sin ser detective juega a serlo y a descalabrarse en el intento. El resultado no es otro que una parodia de lo detectivesco, la historia de una investigación criminal cuyo objetivo no es otro que hacer reír y

¹⁷Art. cit., pág. 153.

divertir al lector desde la ironía más desenfadada, y sin dejar de mostrar la realidad de una sociedad española falsamente postmoderna.

Desde otro punto de vista, ocurre algo parecido con el narrador y anónimo protagonista de *El dueño del secreto*. Tampoco podemos encontrar aquí el perfil que pueda corresponder a la figura del detective: un estudiante sin dinero y muerto de hambre que es de un pueblo y malvive en una pensión de Madrid, comiendo con su amigo Ramonazo en:

“Un bar de Leganitos que le había enseñado yo y en el que daban, por diez pesetas, un bocadillo tremebundo de tocino asado al que llamaban “un zagal” (Due: 81)

Un antihéroe, que siente un miedo atroz ante las cargas de la policía –los grises- en la ciudad universitaria:

“He dicho que tenía el miedo alojado en el estómago, pero también lo notaba en la vejiga, en un deseo furioso de orinar” (Due: 65)

Sin embargo, al igual que Lorencito, el protagonista de esta otra novela se ve envuelto en lo que parece una conspiración para derrocar al régimen franquista.

Súbitamente el protagonista, de la mano de un inseparable Ataúlfo, se rodeará de personajes noctámbulos y misteriosos que deambulan por una noche madrileña alcohólica, mujeriega y trasnochadora. Y todo ello con una misión encomendada de forma secreta, la de ayudar a conspirar contra la tiranía. Así pues, el conspirador se viste con los ropajes de un espía-detective dispuesto a conseguir su objetivo.

En este caso también tenemos el punto de vista del narrador como elemento distorsionante de lo que en apariencia puede ser policíaco. Si el propio narrador de *Los misterios de Madrid* ayudaba a que se tuviera una visión de la parodia de un Lorencito convertido en detective, en *El dueño del secreto* es la visión idealizada del

propio narrador-protagonista la que desfigura la posible condición de detective. Se nos cuenta la historia desde una vida aburrida y acomodada en el pueblo, como si fuera la crónica de una aventura maravillosa que por unos días lo hizo convertirse en alguien importante para el futuro del país. Incluso el propio narrador –véase la metaficción como búsqueda acompañada- nos oculta en qué consisten los planes para dotar al misterio de más suspense y envergadura. Es su propia nostalgia casi enfermiza la que saca a la superficie la inexistencia de su condición de detective. Al igual que Lorencito, él simplemente jugó a ser un personaje policíaco por unos días, volviendo rápidamente a su condición de estudiante en Madrid con novia y familia en un pueblo, y reconociendo sólo parcialmente, por culpa de su memoria distorsionada por la nostalgia, su propia irrelevancia en la trama:

“Es cierto que mi relevancia entre los conspiradores era mínima, y que no llegué a tratar a casi ninguno de ellos, y también es evidente que dicha conspiración fracasó, pero nada de eso elimina la verdad de mis correrías por Madrid transportando mensajes ni del peligro de ser apresado que corrí en algún momento” (Due: 16)

5.1.4. El detective deontológico.

Dentro de esta última categoría se incluiría al inspector de *Plenilunio*, que se diferencia del resto de personajes que hemos ido analizando, en primer lugar, por su profesionalidad.

Todos los candidatos a detectives anteriores, excepto Darman, no eran investigadores, policías o espías profesionales. De una u otra forma se veían envueltos en una trama que exigía de ellos una puesta en marcha de mecanismos y actuaciones más propias de un detective que de su condición de músico, estudiante o empleado de una tienda de telas. Darman es el único que deja su tienda de antigüedades esporádicamente para dedicarse “profesionalmente” a ajustar cuentas con traidores al partido; sin embargo, Darman no quiere seguir siéndolo y sólo desea

huir a su vida tranquila en el pueblo; en cualquier caso, no se puede olvidar que estaríamos ante un criminal profesional y no ante un detective profesional. Así pues, de entre las novelas de Muñoz Molina que se han ido repasando, el único profesional de la investigación es el inspector de policía de *Plenilunio*.

Además, el inspector de esta novela no cumple su tarea de forma rutinaria para “cubrir expediente”, es un policía serio, con rigor, preocupado por hacer su trabajo difícil de forma que se vean los resultados. Incluso en un momento personal difícil de su vida, con su mujer ingresada por motivos de salud mental, apasionado con el idilio con Susana, y meditabundo con la vuelta a su ciudad después de un periplo por España que ha incluido al País Vasco, al inspector lo que más le preocupa es detener al asesino de Fátima, y así se lo dice al padre Orduña:

“- Lo que quiero saber es quién es otro.

- ¿El que mató a Fátima?

- Quién si no. Eso es lo último que me importa ahora.

- ¿Y no te importa saber quién eres de verdad?

- No entiendo por qué me dice eso” (Ple: 121)

Hay otros autores que coinciden con esta preocupación máxima del inspector; según Ortega:

“El inspector, como el terrorista, sufre una especie de obcecación mental y un bloqueo afectivo que le lleva a priorizar su trabajo y prescindir de cualquier otro lazo sentimental”¹⁸

Al margen de consideraciones éticas y criminológicas sobre el origen del crimen y el castigo que la sociedad le impone, este personaje considera que tiene el deber deontológico de hacer bien su trabajo, en el fondo y en la forma. Da igual que

¹⁸ Art. cit., pág. 161.

sea muy escéptico sobre la conciencia de culpabilidad y la posible reinserción del asesino:

“Casi tanto como la crueldad fría del crimen lo indignaba y desalentaba ahora la cualidad mediocre de la impostura, la evidente actuación. En realidad es posible que no sienta miedo ni culpa, pensaba, ni siquiera se esfuerza mucho en fingir” (Ple: 434)

Esta desazón también existe en los detectives norteamericanos que, al igual que el inspector, desconfían de las bondades de un sistema judicial incapaz de reinsertar a un delincuente. El inspector se muestra indignado y pesimista con un sistema de penas privativas de libertad muy cortas y con un país que está pendiente de la telebasura que muestra lo más morboso. Junto con Lorencito Quesada, en el inspector es posible detectar ese pesimismo que era propio en los detectives de los autores españoles y que estaba dentro de la órbita del desencanto.

El propio criminal detecta en su máximo oponente, el inspector, los rasgos inconfundibles de la figura del detective clásico importado de la literatura extranjera, pero su soberbia lo hace ningunearlo:

“De modo que era ése el detective, pero en España no se llaman detectives, aunque se ve que son igual de imbéciles, pues no va el tío y dice en el periódico que tiene una pista, no, un perfil, eso dijo” (Ple: 180)

En definitiva, nos encontramos con un investigador que por medios racionales, y con un claro motor deontológico como propulsor, intenta -y lo consigue- detener a un psicópata asesino de niñas pequeñas. Por tanto, al margen del fuerte contenido existencial que existe en la novela y que viene abanderado en el personaje

de Susana, en lo que refiere a la figura del inspector, se puede detectar en su perfil una clara mimesis del arquetipo del detective clásico norteamericano.

5.2. La mujer fatal.

Si nos seguimos centrando en la obra de Hammet y Chandler –las dos figuras más importantes, y las dos más leídas y apreciadas de la *roman noir* por Muñoz Molina- la figura femenina aparece dotada de una perversidad subyugante, de una atracción fatal que, la mayoría de las veces, pondrá en apuros al investigador. Se ha querido tildar de anacrónicamente machista el papel asignado los personajes femeninos en la novela negra. Así por ejemplo, para Porter:

“The new ethos of hard-boiled detective fiction was not only anti-English and antielitist, it was also antifeminist”¹⁹

Sin embargo, esta afirmación es un poco simplista. Hammet y Chandler colocan en un puesto de primer orden a sus personajes femeninos, consideran que su maldad es equiparable a la de un hombre: la diferencia estriba en que tiene el arma añadida de la seducción para hacer que el investigador caiga en sus redes, se convierte en una amenaza para echar por la borda la fortaleza moral y sentimental del héroe; la mujer pasa a ser, de esta forma, otro nido de víboras más del que huir, otro motivo más para aislarse en la soledad indiferente y pesimista, el único refugio de una mínima autenticidad. Con respecto a este tema, María José Álvarez considera:

“La importancia que Hammet concedió a estos sujetos femeninos sobrepasa las implicaciones que su presencia produce en relación con el héroe. El escritor las convierte en motores generadores de la trama (...) Al mismo tiempo estos personajes

¹⁹ Op. cit., pág. 183.

actúan como elementos centralizadores de la información recogida por el detective en el proceso de investigación”²⁰

Así pues, su papel no es tan unidimensional como en un principio puede parecer; no obstante, lo que sí es cierto es que la relación entre el detective y la *femme fatale* se convierte en algunas novelas en uno de los principales motivos de suspense para el lector. Es el caso de *El halcón maltés*, en esta obra de Hammet, la vulnerabilidad del detective –Sam Spade– está en serio peligro con respecto al personaje femenino –Brigid–; el detective se siente atraído por ella hasta tal punto que la estrecha e íntima relación que existe entre Sam Spade y Brigid se convierte en uno de los principales factores de suspense de la novela.

Javier Coma, por último, destaca en el estudio de los personajes femeninos en la novela negra que, en resumen, evolucionan desde la secretaria del detective en el papel sexual y machista de “reposo del guerrero” a la “mujer fatal” y a la “chica buena-mala” y a la heroína-víctima. Este autor resalta como características fundamentales de la mujer fatal el rechazo a la estructura familiar y el colocarse a la misma altura que el detective con:

“Un cierto paralelismo de los “duros” de la época, paralelismo sublimado en cuanto llegaban a acceder al nivel, asimismo caciquil, de la célebre “mujer fatal””²¹

En todas las novelas de Muñoz Molina aparecen personajes femeninos que, teniendo en cuenta que el punto de vista es casi siempre masculino, ejercen una lógica atracción en los personajes masculinos. Esto trae consigo la correspondiente temática sentimental y sexual que, para algunos autores como Morales Cuesta, sirven de nexo de unión entre ellas:

²⁰ Op. cit., pág. 218.

²¹ Op. cit., pág. 164.

“Y otro punto de unión que definitivamente enlaza las tres novelas anteriores a *El jinete polaco* será el tema amoroso centrado en mujeres misteriosas e inaccesibles que suelen ser las desencadenantes conscientes o inconscientes de las desventuras de los protagonistas: Mariana en *Beatus Ille*, Lucrecia en *El invierno en Lisboa* y una curiosa y original Rebeca Osorio desdoblada en madre e hija en *Beltenebros*”²²

La cuestión a dilucidar es hasta qué punto estas mujeres “misteriosas e inaccesibles” a las que se refiere Morales Cuesta son herederas del arquetipo de mujer fatal engendrado por la novela negra norteamericana. El propio autor reconoce, en la entrevista citada a Javier Escudero, un antes y un después en cuanto a los personajes femeninos se refiere, y que tiene como frontera la publicación de *El jinete polaco*:

“Hasta entonces los personajes femeninos que había hecho eran poco accesibles, siempre vistas desde el punto de vista de hombres que estaban enamorados de ellas y que no sabían gran cosa sobre ellas. Las literaturizaban, las idealizaban.”²³

Así pues, y en consonancia con las propias palabras del autor, en las seis novelas de este autor que en apariencia pueden contener más influencias policíacas, sus personajes femeninos se podrían dividir en tres grupos a la hora de hacerles un careo con esta imagen preconfigurada de la *femme fatale*:

- 1) La mujer fatal inaccesible.
- 2) La mujer fatal vencedora.
- 3) La negación de la mujer fatal.

²² Op. cit., pág. 64.

²³ Art. cit., pág. 284.

5.2.1. La mujer fatal inaccesible.

En *Beatus Ille*, *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto* nos encontramos con personajes femeninos que se rodean de un aura de misterio y atractivo que las hace irresistibles para los hombres. Su belleza es turbadora y es capaz de arrastrar y dominar la voluntad del héroe-detective.

En el caso de la Mariana de *Beatus Ille*, es el eje en torno al cual gira tanto la vida de Manuel y Solana como la investigación posterior de su muerte –pasa a ser la víctima- por parte de un manipulado Minaya; en cualquier caso, su belleza y la atracción que ejerce sobre el resto de los personajes hace que Morales Cuesta no tenga ningún inconveniente es calificarla como una mujer fatal arquetípica:

“Personajes mucho más simples, casi estereotipados, como son Mariana, una mujer fatal de la que todos se enamoran y víctima alrededor de la cual se construye la trama”²⁴

Muñoz Molina va a ayudar a que el lector se reafirme en su visión idealizada de mujer con una atracción irresistible haciendo que personajes como el propio Solana o el médico Medina la comparen con algunas actrices del cine clásico.

En cualquier caso, Mariana no deja impasible a nadie, produce una convulsión en quien la conoce. Solana se enamora de ella en cuanto la conoce a pesar de que va a ser la mujer de su mejor amigo, Manuel. La madre de este será la instigadora del crimen de alguien que ha robado el corazón de su hijo y aspira a ser la señora de la casa. Utrera intentará plasmar la belleza de su cara en las esculturas, Orlando hará lo propio con sus pinturas, el caso ya citado del médico...

²⁴ Op. cit., pág. 35.

Todos sucumbirán ante una Mariana que admite cualquier tipo de comparaciones, incluso cuando Solana, en una corroboración más de la atracción que ejerce sobre todos los personajes, la compara con Beatriz:

“Ella era la lucidez del mismo modo que Mariana había sido el simulacro del misterio, pero en aquellos años en que la conocí y me enamoré de ella, le hablo de Mariana, yo era como usted, yo prefería el misterio aunque fuese al precio de la mentira, y pensaba que la literatura no servía para iluminar la parte oscura de las cosas, sino para suplantarla” (Bea: 269-270)

Esta afirmación de Solana es la mejor prueba de que tanto él como Minaya, que la descubrirá cuando ya sólo es un recuerdo, se enamoran de una mujer que nadie conoce. De una belleza acorazada que es el mayor instrumento de seducción para unas mentes ahítas de literatura y de ideales platónicos, para alguien que, como Solana o Minaya, se dejan embaucar más por lo que sublima su imaginación que por lo que pueden comprobar con sus sentidos.

Sin embargo, y dejando claro que esa visión idealizada y misteriosa puede corresponder con la *femme fatale* de la novela negra, en ningún momento utiliza este arma mortal para manipular al detective. Naturalmente no me estoy refiriendo a Minaya, para quien Mariana sería la bella víctima, sino a Solana, que es el primero y más auténtico detective: este está enamorado perdidamente de ella y lo único que va a hacer es arrepentirse de no haber podido evitar su muerte.

Con relación a Mariana también, y reafirmando su papel de mujer fatal antes de que llegue a ser víctima, es necesario resaltar la relativización de su compromiso matrimonial. Su futuro esposo Manuel se sitúa a la misma altura que Solana, existe si cabe mayor complicidad entre Mariana y Orlando que entre esta y su futuro esposo. Da la sensación de que Mariana se casa por pura inercia y dejándose llevar de convencionalismos sociales, sin que esté realmente convencida y sin que Manuel, como marido suyo que va a ser, juegue un papel destacado por encima de los demás.

Por tanto, Mariana cumple sólo en parte con los atributos propios de la mujer fatal, su belleza inaccesible y misteriosa la hacen candidata para poder llegar a serlo. Sin embargo, su condición de víctima hace que no pueda intervenir en la acción del detective en cualquiera de las dos investigaciones, la de Solana y la de Minaya guiado por el primero. Y tampoco podemos llegar a saber si hubiera utilizado la irresistible fuerza de su arsenal femenino de una forma manipuladora o perversa. Se puede decir, por tanto, que Mariana es una mujer fatal en potencia, con cualidades para ello, pero que al convertirse en víctima no llega a serlo realmente. En este sentido es una víctima cuya muerte ocurrió hace muchos años, influencia explícita –reconocida por el propio autor en la entrevista que tuve la oportunidad de realizarle- de las novelas de Ross Macdonald: baste señalar un ejemplo en *El martillo azul*; en esta novela también gira en torno a un cadáver que lleva mucho tiempo enterrado, a una mujer de gran belleza y a la desaparición de un cuadro (recordar que el cuadro robado también es muy importancia en la trama de *El invierno en Lisboa*).

Con respecto al resto de personajes femeninos su importancia en la novela es mucho más secundaria. Con respecto a los mismos, Dolores Gutiérrez nos viene a afirmar que:

“En *Beatus Ille* la mujer, lejos de desempeñar un papel protagónico, está condenada al igual que explica Anne Lemonde el *Les femmes et de roman policier* a ser la hostigadora del crimen, caso de Doña Elvira, la madre de Manuel; o una sumisa sirviente, como ocurre con Inés, la novia de Minaya”²⁵.

²⁵ Art. cit., pág. 91.

Habría que hacer dos observaciones al respecto. En primer lugar, el caso de Inés no puede reducirse al de “sumisa sirviente”: no se puede olvidar que Minaya llegará a estar enamorado de ella y que, como un instrumento más del que se sirve un Solana manipulador, irá contribuyendo a ir allanando el camino de la investigación de Minaya. No entraría dentro de la categoría de mujer fatal porque no tiene una belleza irresistible y, si influye en la acción de Minaya, lo hace sumisamente manipulada por Solana; sin embargo, no se puede reducir su papel únicamente al de sumisa sirviente. La segunda observación tendría relación con la propia Mariana, que tampoco tiene un verdadero papel protagónico y por tanto habría que añadirla a la lista de Dolores Gutiérrez, y mi afirmación, en consonancia con lo ya dicho, viene con relación a que Mariana llega un momento en que deja de ser un personaje activo y se convierte más bien en un icono, casi se podría decir que es una estatua de facciones perfectas y generadora de un magnetismo particular. A medida que Mariana se va elevando en las alturas de lo inalcanzable deja de ser real y se convierte en símbolo adorado por todos, es casi una diosa que, desde su altar y sin tomar parte, ve cómo el resto de personajes suspiran por ella. Estaría mucho más de acuerdo, por tanto, con la visión que tiene Latorre de esta novela:

“Todos los personajes femeninos tienen, desde dona Elvira pasando por Mariana, Inés y Beatriz son mucho más fuertes que los masculinos. Esto se acrecienta con la mirada (...) tienen una tendencia a mirar desde arriba a los personajes masculinos”²⁶

Incluso, siguiendo con los esquemas de personajes policíacos, Inés se convierte en una especie de Dr. Watson de Minaya, pero con la gran diferencia de que ella es más inteligente que el propio detective.

Por otra parte, en *El dueño del secreto* no hay ningún personaje femenino que supere la categoría de secundario y se coloque en lugar preferente junto al

²⁶ Op. cit., pág. 512.

protagonista-narrador masculino; sin embargo, casi al final de la historia, aparece fugazmente una mujer, Nati, que deja una huella indeleble en el protagonista:

“Tuve ante mí a la mujer más guapa que yo había visto en mi vida. Han transcurrido casi veinte años, y sigo manteniendo esa misma afirmación” (Due: 114)

Nos hallamos ante una imagen idealizada que tiene un fuerte carácter simbólico que se desvelará al final de la novela: el protagonista, una vez que recuerda su aventura, contrapone a dos mujeres, su mujer y aquella que una vez vio desnuda; la primera es la realidad, la segunda es lo que pudo ocurrir pero nunca pasó, la mujer inaccesible que sólo existe en los sueños o en las películas. Nos hallamos ante un arquetipo de mujer fatal apenas esbozado, pero con una fuerte dosis de mitificación desde la perspectiva del protagonista que a medida que la dota de irresistible fatalidad le va restando verosimilitud no pretendida, justamente en el mismo sentido que podemos encontrar en los personajes femeninos de Hammet o Chandler.

Algo parecido ocurre con el personaje de Olga en *Los misterios de Madrid*. Desde el primer momento, Lorencito siente una atracción sexual por ella:

“Cada vez que la bailaora rubia le dirigía una de aquellas miradas, que no sería impropio calificar de ardientes, Lorencito notaba una oleada de flojera en las piernas y una presión en las sienes perladas de sudores fríos” (Mis: 74)

Y se rodea de un misterio que todavía la hace más atractiva: cita a Lorencito en un club de jazz y aparece como una auténtica actriz de cine negro:

“Avanzó entre la gente como sin rozarse con nadie, sola y alta, vestida de negro, buscándolo” (Mis: 78)

Es una mujer culta y atrevida que no duda en besar a un atribulado Lorencito para despistar a los enemigos, pero que también tiene toda la determinación de la mujer fatal para conseguir sus objetivos. De esta forma, Olga manipula a Lorencito a su antojo, lo traiciona o finge que lo hace, toma la iniciativa, empuña un arma, consigue la imagen del Santo Cristo de la Greña –el *Halcón Maltés* de la novela- pero lo utiliza como objeto de negociación para el objetivo del que sale vencedora: ser reconocida como hija de la condesa. Lorencito llegará a decir de ella:

“Ahora se le presentaba como una mujer fría y calculadora, una loba con piel de cordero, una Eva que le había ofrecido sin que él se resistiera la fruta prohibida, aunque succulenta, de la perdición y la mentira, seduciéndolo como una aventurera sin escrúpulos” (Mis: 152)

Nos hallamos por tanto ante todos los atributos propios de la mujer fatal de la novela negra, la parodia de lo policíaco no está en ella, que responde fielmente a su modelo, sino en un Lorencito que pretende proponerle matrimonio después de una única noche juntos, mientras que para Olga es un paso más para conseguir su plan y, como es propio de este tipo de personajes, aborrece los compromisos familiares o matrimoniales. Esto hará que Olga se permita el lujo de rechazar al que encarna el papel de detective. En este sentido, Resina considera que cuando el lector se espera un final de novela rosa entre Lorencito y Olga:

“El puritanismo de la fórmula policíaca aleja esta posibilidad al introducir el motivo de la *femme fatale* rechazada por el héroe, aunque en esta obra las cosas ocurran al revés y Lorencito sea rechazado por una mujer discreta en la concerniente a sus intereses de clase”²⁷

²⁷ Op. cit., pág. 264.

El desequilibrio de la balanza de lo policíaco estribaría en que si bien Olga es una auténtica mujer fatal, Lorencito no está a su altura y la absoluta manipulación que se hace del supuesto héroe-detective, parodiado y burlado gracias a ella, rompe el juego de intriga y seducción que se establece en las reglas clásicas del género, y en el que después de una interesante y reñida pugna al final vence el detective.

5.2.2. La mujer fatal vencedora.

En las dos protagonistas femeninas de *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, Lucrecia y Rebeca Osorio, se puede observar una evolución parecida que las lleva desde una posición de dependencia respecto a los que representan el papel de criminal hasta una renovada y vivificadora independencia. Para Patricia Hart es una nueva versión de la mujer fatal dentro de la novela policíaca española:

“Perhaps the liberated woman in these novels is really only an evolved form of the *femme fatale* from previous detective works”²⁸

Lo primero que es necesario traer a colación es si realmente se puede partir de dos personajes femeninos en los que se den las condiciones mínimas para que se pueda hablar de un perfil de *femme fatale*.

En este sentido, y comenzando por Lucrecia, no se entiende muy bien que Oropesa cite a Rich apoyando su tesis de que Lucrecia sería la típica mujer fatal, cuando el autor norteamericano no puede ser más claro:

“However, Lucrecia is not a scheming *femme fatale*”²⁹

²⁸ Op. cit., pág. 207.

²⁹ Op. cit., pág. 82.

No se entiende tampoco muy bien la comparación de la *femme fatale* de la novela negra norteamericana y del cine negro con los personajes de Calderón, Bécquer o Espronceda.

El propio Oropesa llega posteriormente a contradecirse y a reconocer las dudas sobre el tópico de *femme fatale* en Lucrecia al afirmar:

“En realidad, la verdadera mujer fatal de *El invierno en Lisboa* es Daphne, en el sentido de que es cómplice del asesinato de El Portugués”.³⁰

Analicemos si es posible hablar de *femme fatale* en el caso de Lucrecia. En primer lugar, no hay duda del atractivo que ejerce este personaje femenino sobre Biralbo e incluso sobre el propio narrador:

“Pensé que había una incierta semejanza entre Lucrecia y la ciudad donde Biralbo y yo la habíamos conocido, la misma serenidad extravagante e inútil, la misma voluntad de parecer al mismo tiempo hospitalarias y extranjeras, esa tramposa ternura de la sonrisa de Lucrecia” (Inv: 23)

La belleza ambivalente y difícil de encasillar de esta mujer y su “tramposa ternura” añaden el barniz de lo subyugantemente desconocido, que termina de cerrar el círculo de la atracción fatal.

Las otras notas que hemos referido como tópicas, el uso de su encanto para manipular al detective en su propio provecho y el rechazo al compromiso sentimental o familiar también están presentes: Lucrecia es la compañera del malvado Malcolm y urde un plan para desembarazarse de él y del propio Biralbo, para ello es capaz de

³⁰ Op. cit., pág. 137.

mentir, de robar el plano y el revólver a Malcolm y de robar asimismo el famoso cuadro de Cezánne. Y todo ello por un deseo voraz de huida, una ansias desesperadas de independencia:

“Te mentí -dijo Lucrecia-. Tenías derecho a saber la verdad pero no te la dije. O no del todo. Porque si te la hubiera dicho te habría vinculado a mí y yo quería estar sola y llegar sola a Lisboa, llevaba años atada a Malcolm y también a ti” (Inv: 161)

Por tanto, sí se puede hablar de la clásica mujer fatal en referencia al personaje de Lucrecia. Volviendo a retomar la comparación que establece Oropesa entre la malvada Daphne y Lucrecia, es cierto que en esta última existe una ambición de dinero a costa de todo, incluido el asesinato, y que responde también, aunque de modo muy secundario en la novela, al perfil que estamos analizando. No está claro que Lucrecia pueda llegar al extremo del asesinato con tal de conseguir sus objetivos, rechina a los dientes si habláramos de ella como mujer malvada –entre otras cosas porque narrador y protagonista, con los que se identifica el lector, están enamorados de ella-, incluso parece que al hablar de mujer fatal existen unas connotaciones peyorativas que no terminan de casar con el personaje de Lucrecia, pero en cualquier caso lo que sí es un dato objetivo es la frialdad claramente manipuladora que exhibe para conseguir lo que se propone, y eso es razón más que suficiente para que se pueda sugerir su inclusión en la nómina de este tipo de personajes.

En cuanto a la Rebeca Osorio de *Beltenebros*, su presentación es una réplica tan elocuente de la Rita Hayworth de la película *Gilda* que, en principio, sólo podemos afirmar que actúa como una mujer fatal, pero no sabemos si es sólo una máscara:

“Ceñida por el raso negro de un vestido de noche, como las mujeres de cine y las heroínas fatales de sus novelas, que morían siempre de un disparo en el último capítulo, absueltas de

todo un pasado de lujosa perfidia por la abnegación del amor”
(Bel: 94)

No obstante el personaje de “heroína fatal” que interpreta, también la Rebeca Osorio de carne y hueso es portadora de una belleza física, frágil y blanquecina, que ha sido capaz de atraer a Andrade, al comisario Ugarte y al propio Darman:

“Su piel tenía una vibrante y despojada blancura, una inmediata sugestión carnal, como si todavía la hirieran las luces públicas del escenario” (Bel: 103)

Igualmente, el misterio y la incertidumbre se hallan instalados en una mirada que está queriendo sugerir, al igual que Lucrecia, la huida:

“Había un punto de fuga en sus pupilas, una expresión de intensidad y vacío, y su presencia y su adivinada desnudez seguían siendo, como en el escenario, una mentira de la penumbra y de la luz, una insomne y desesperada figuración de un deseo ajeno a ella, que ella no advertía y que ni la rozaba” (Bel: 101)

Sin negar la debilidad con la que se presenta esta mujer fatal, sin dejar de lado este punto de excesiva palidez y fragilidad para los cánones propios del arquetipo de este punto, tampoco se puede dejar de ignorar las fuerzas de flaqueza para proteger y esconder a Andrade, para luchar contra sus enemigos, entre los que se encuentra Darman, el encargado de asesinarle:

“Alzó la mano en un gesto súbito de rabia e intentó golpearme. La detuve, atrayéndola hacia mí, notando en la palpitación de su cuerpo la energía exasperada del odio” (Bel: 139)

Rebeca Osorio no dudará en atraer hacia sí al héroe-detective para drogarlo ofreciéndole una bebida. No estamos por tanto ante una mujer bella que permanezca pasiva ante los acontecimientos sino que, como cualquier heroína, estará dispuesta a cualquier cosa con tal de proteger a Andrade. Al igual que ocurría en Lucrecia, el hecho de que no podamos rastrear en sus intenciones una perversidad rastrea y materialista, un deseo ególatra de dinero o poder, no la exime de un uso manipulador de su condición femenina, condición inexcusable para que podamos hablar de un *femme fatale*, que, insisto, no llega a alcanzar las notas de maldad de Daphne, por ejemplo, pero que sí cumple unos mínimos para que podamos denominarla así.

En Lucrecia existe un deseo de huida derivado del miedo atroz a la esclavitud de su relación con Malcolm y a una convulsa relación sentimental con Biralbo. En Rebeca ese miedo está personificado en el monstruoso comisario Ugarte, a quien se somete con una humillación que la anula casi por completo:

“Obedecía con una lentitud sin voluntad, como si estuviera dormida y escuchara ordenes en sueños” (Bel: 79)

Alguien de quien no puede escapar porque es como una especie de gran hermano orweliano:

“ - Quiero que me lo diga usted. Ahora no puede oírla.
- Sí puede. Lo oye todo y lo ve todo.

El terror descomponía sus rasgos como si fueran un engaño de maquillaje nocturno desbaratado por la luz del día”
(Bel: 141)

Lucrecia y Rebeca parten de una situación de dependencia de Malcolm y Ugarte, ambas tienen que poner en juego sus armas femeninas para intentar salir victoriosas y conseguir romper las cadenas. En palabras de Navajas:

“No viven, además, por sí mismas, como mujeres autónomas, sino que están subordinadas al deseo de hombres implacables que rigen sus vidas (...) Sin embargo, Lucrecia triunfa sobre sus perseguidores y Rebeca logra romper la larga dependencia física y mental que le ha tenido sometida a Ugarte”³¹

Efectivamente, Lucrecia consigue lo que ella quería, logra superar un episodio funesto de su vida donde ha sido anulada por Malcolm y donde la pasión de cine que tuvo con Biralbo fue tan intensa que no podía llegar a tener una solución de realidad cotidiana. Por su parte, Rebeca Osorio, parte de una inicial debilidad que no le impide salir vencedora, en palabras de Carlos Javier García:

“El texto sugiera que es un personaje dolorido, desamparado, y que su victoria se obtiene desde la precariedad”³²

Para Silvia Bermúdez, a Rebeca se le otorga:

“El papel heroico de matar al doble agente traidor”³³

En la lucha final entre Darman, Ugarte y Rebeca, con tintes casi apocalípticos y muy propios de guión de cine clásico norteamericano, se produce, según Navajas:

“Una reactualización del conflicto ancestral ethos y anti-ethos, el héroe y la bestia. Para acentuar las cualidades arquetípicas de este enfrentamiento, se agrega una tercera figura, la de la Bella”³⁴

³¹ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, págs. 219-220.

³² Art. cit., pág. 16.

³³ BERMÚDEZ, S. “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*” en *España Contemporánea* nº 7.2 (1994), pág. 24.

³⁴ NAVAJAS, G. “El Übermensch caído...”, pág. 227.

Nos encontramos por tanto, con dos personajes femeninos que tienen una evolución parecida a la que ya ocurrió, según Coma, en la literatura negra. Lucrecia y Rebeca pasarán de ser una figura casi asimilable al “descanso del guerrero”, si consideramos como tales a los dos citados villanos, a una *bad-good-girl*, es decir, una variante de mujer fatal que con el rostro de una heroína manipuladora resultará finalmente vencedora.

5.2.3. La negación de la mujer fatal.

Susana Grey es el personaje femenino más importante de *Plenilunio* y comparte protagonismo con el propio inspector. Una maestra que se casa con un “progre” alfarero que la arrastra hasta su pueblo natal y hasta la sinrazón de los dogmas antiburgueses. Una mujer que es abandonada, primero por su marido y después por su único hijo, que se va a vivir con el primero; una madre que sin embargo no echa de menos a ninguno de los dos:

“Ni siquiera tenía nostalgia de su hijo” (Ple: 97)

El personaje de Susana se coloca a la misma altura que el inspector. El retrato de su personalidad y de su momento vital es un pilar de un calibre a considerar en la estructura narrativa. Se siente aliviadamente sola y madura, dispuesta a iniciar un romance con el inspector, sin miedo, sosegadamente, con una determinación firme y casi inapelable:

“No tengo ya tiempo ni ganas ni paciencia para esconder lo que más deseo ni para seguir perdiéndome lo mejor de mi vida, que ya no sé fingir, ni esperar, ni resignarme, ni decirle buenas noches a un hombre que me gusta mucho y verlo marcharse” (Ple: 280)

Está dispuesta a recobrar la ilusión por una cita, anulada por el desangramiento paulatino de su voluntad que ha supuesto para ella su matrimonio:

"Contaba las horas como había contado de joven los días que faltaban para que le sucediera algo muy deseado, con una ilusión no del todo sentimental ni sexual, más bien como se aguarda en la infancia, con una incondicionalidad casi colmada por la misma espera, con mucho miedo también" (Ple: 277)

Nos hallamos ante el personaje femenino mejor descrito de todos cuantos hemos repasado, y curiosamente es el que más se aparta de las diversas variantes femeninas dentro de la novela policíaca, justamente porque no responde a un canon sino, en palabras del propio autor, a la propia realidad:

"Susana Grey creo que es una mujer perfectamente verosímil"³⁵

No sigue los patrones de la mujer fatal: no es ningún peligro para el inspector, no utiliza ninguna seducción como arma arrojadiza, no es ninguna mujer perseguida por los hombres que la rodean; simplemente es la que, a medida que avanza la narración y la investigación, se convierte en una amiga, ayudante, compañera y eventual amante del que hace las veces de detective, del inspector del que está enamorada y al que sin tapujos le confiesa que está dispuesto a todo por él:

"- Tú sabes que llevo muchos años queriendo irme de aquí, pero si me pides que me quede, aunque no me prometas nada, si me

³⁵ FAJARDO, J.M y MUÑOZ MOLINA A. *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina. Conversación y correspondencia con José Manuel Fajardo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 269.

pides una sola vez que me quede, mañana mismo renuncio al traslado (...) Esto no debería decírtelo tan claro, ya sé que sería mucho más misteriosa si me pusiera más inalcanzable o si me callara aunque fuese una parte de lo que te callas tú, pero no me da la gana" (Ple: 450-451)

Susana es la negación de la mujer fatal, y en la declaración anterior tan rotunda Susana renuncia expresamente a esta condición. Como cualquier mujer, sabe y conoce cuáles son las armas de seducción para conquistar a un hombre; sin embargo, no quiere utilizarlas, se niega a poner en práctica la estrategia a seguir para conseguir su objetivo, sencillamente se limita a exponer con sinceridad sus sentimientos, todo lo contrario a lo que haría nuestra querida y clásica mujer fatal.

El devenir de su propia relación con los demás, incluido el propio inspector, le hará ver a Susana todo lo que ha dado por los que la rodeaban, sin que nadie se sienta obligado a una mínima correspondencia:

"- Qué suerte tengo yo en la vida, que nadie se siente obligado a nada conmigo. Nadie se queda conmigo por obligación, pero tampoco hay nadie que se quede por otro motivo, así que la se queda sola soy yo, eso sí, sin quedarle a nadie culpabilidad ni remordimientos, a diferencia de tu mujer o mi ex marido" (Ple: 474)

De esta forma, Susana se nos muestra como una mujer generosa, madura, sensible y apasionada que no ha sido reconocida por ninguno de los roles masculinos en su justa medida. Ni su marido ni su hijo ni ahora su nueva pareja, el inspector, han sabido devolverle un cariño proporcionado en forma de compromiso. Susana es una mujer que, al fin y al cabo, siente la soledad de una forma tan honesta que se aparta totalmente del arquetipo de mujer policíaca por excelencia.

5.2.4. La mujer desnuda.

En la narrativa de Muñoz Molina se suele repetir la escena en la que el personaje femenino de turno se desnuda. En la propia narrativa corta ya se apunta lo antes comentado:

“Aún en el despertar le había quedado un tenue rescollo de la figura de Nélida, y para avivarlo le bastaba pronunciar su nombre y recordarla a ella, desnuda, en una habitación de su infancia en la que nada sucedía sino la felicidad”³⁶

En su cuento *Borrador de una historia* se reproducen también las mismas coordenadas, el recuerdo por parte de un hombre de una mujer desnuda en una habitación:

“Es así como él la mira cuando llega de la calle y no dice nada o cuando entra al dormitorio y enciende la luz para desnudarse después de haber cerrado con llave su despacho”³⁷

Si lo anterior se pone en relación con el personaje femenino de la novela negra (la mujer fatal) nos encontramos con que también el desnudo conforma una característica propia del personaje. La simbología del *striptease* en el *film noir* es, según recoge Doane, su “perfect iconography” porque refleja:

“The complex dialectic of concealing and revealing which structures it at all levels -particularly those of lighting and

³⁶ MUÑOZ MOLINA, A. “El hombre sombra” en *Nada del otro mundo...*, pág. 76.

³⁷ MUÑOZ MOLINA, A. “Borrador de una historia” en *Nada del otro mundo...*, pág. 198.

plot”³⁸

De esta forma, el juego de descubrir el misterio de qué hay detrás de la ropa es una alegoría más del concepto de búsqueda que hay en lo policíaco. Oropesa, en su obra ya citada, considera que el estado natural de la *femme fatale* es la desnudez. La ropa es el disfraz que oculta la verdadera naturaleza indomable de un personaje femenino sin escrúpulos. El desnudo aparece como una ausencia total de pudor que se convierte en un descaro, en una provocación, en el arma más utilizada de la *femme fatale* que lo único que quiere es servirse de él frente a lo que sabe que es vulnerable en el héroe-detective. Así pues, partiendo de las afirmaciones anteriores, se hace necesario indagar las posibles conexiones entre el desnudo y el personaje de la mujer fatal.

En este sentido, es necesario señalar que el único desnudo ante un público – *striptease*– lo realiza Rebeca en *Beltenebros*. Ya he aludido a la evolución paralela entre Lucrecia y Rebeca: parten de una dependencia y fragilidad ante la figura masculina y al final consiguen escapar de esta subordinación y erigirse en algo más parecido a la clásica mujer fatal independiente e inaccesible. En el caso del *striptease* de Rebeca, en contra de las opiniones anteriores, queda en evidencia la faceta más sumisa y casi humillante de una mujer avergonzada y observada por miradas escrutadoras masculinas:

“Una danza en la que se iba desnudando como si se desgarrara a sí misma, los largos guantes, uno tras otro, los tirantes del vestido, el raso negro que descendió hasta su cintura y luego cayó a sus pies como una materia líquida y reluciente, como un charco de mercurio del que emergió desnuda, con la cara baja y tapada por el pelo, con las manos cruzadas sobre el vientre, jadeando no de fatiga, sino de rencor” (Bel: 96)

³⁸ DOANE, M. A. *The Desire to Desire: The Women's Film of the '40's*, Bloomington, Indiana

Rebeca se siente desgarrada y humillada, y sólo desea vengarse de un Ugarte que la observa desde la impunidad y la dominación. El desnudo nos muestra, por tanto, la Rebeca más vejada y, en consecuencia, la antinomia de la mujer fatal. Tan sólo en los jadeos producidos por el rencor se puede vislumbrar una actitud vengativa y finalmente vencedora, propias de este arquetipo de personaje.

Por otra parte, Marí relaciona esta escena asimilando al lector con un espectador de cine que nunca puede ser descubierto:

“Cuando convenientemente oculto tras la mirada de Darman, el lector espía a Valdivia espiar a Rebeca desnudarse en el escenario, incurre en una sigilosa complicidad con los dos hombres y con el resto del público de la *boite Tabú*”³⁹

En mi opinión, este análisis es más correcto puesto que, en el caso de Muñoz Molina, el tema del desnudo aparece desligado de una mujer fatal que lo utiliza como un arma más de su arsenal frente a sus enemigos. Incluso en el caso de *El dueño del secreto*, cuando el protagonista se cruza con Nati, la cómplice de Ataúlfo y a la que antes hemos considerado una mujer fatal inaccesible:

“Se le descinó la bata de seda azul delante de mis ojos y se echó a reír como si no le importara nada mi presencia” (Due: 142)

La única intención de este personaje femenino es deslumbrar al ingenuo y poco experimentado narrador, no necesita utilizar la exhibición de su cuerpo como arma de seducción. El desnudo de Nati refuerza la idea de un protagonista que juega a ser héroe y no pasa de mero espectador de los acontecimientos.

University Press, 1987, pág. 105.

³⁹ Op. cit., pág. 245.

En el caso de *Beatus Ille*, la imagen de una Beatriz que lucha por unas ideas, que es el vivo reflejo de la mujer emancipada y adelantada a su tiempo, se viene abajo justamente cuando se desnuda:

“Y cuando se ajustó las medias y se bajó la falda volvió hacia mí la cara alumbrada por la brasa de su cigarrillo y ya no parecía la misma mujer que unos minutos antes temblaba humillada y desnuda contra mi cuerpo, como si al vestirse hubiera recobrado su orgullo y la serena posibilidad del desprecio” (Bea: 269)

Si existe una Beatriz que se acerque a la mujer fatal orgullosa y capaz de despreciar a un hombre, se trata de la Beatriz vestida, no de la desnuda y de la que tiembla humillada. Todo ello refuerza, a mi juicio, la utilización del desnudo en Muñoz Molina como un recurso repetido que indica al lector el grado de complicidad y apertura de corazones entre las parejas protagonistas de cada novela. Cuando el autor nos muestra al personaje masculino observando a la mujer desnuda, lejos del estereotipo de mujer fatal, nos quiere hacer ver una sensibilidad femenina que ha desnudado sus sentimientos y su fragilidad frente al hombre en quien confía. El caso más claro, no en vano ha sido ya calificada como la negación de la mujer fatal, es el de Susana:

“Donde antes había estado un segundo la silueta desnuda de ella, cuando se levantó para ir al baño” (Ple: 319)

No puede existir una imagen más alejada de un desnudo que busque la seducción. Susana se nos muestra desnuda cuando, después de que ella y el inspector se hayan amado, tiene que ir al baño a orinar. Al margen del fuego de la pasión, se nos muestra a una Susana desnuda y confiada con la que se pretende contaminar al lector del cariño cómplice que está brotando en el inspector.

Lo mismo pasará cuando este último comience a no estar decidido completamente en una relación difícil con Susana que lleva consigo la ruptura con su mujer:

“Tú no te das cuenta, pero ya no miras como antes”, le había dicho Susana, mirándose los dos en el espejo del lavabo, en casa de ella, los dos desnudos, despeinados, con un brillo idéntico de satisfacción y abandono en los ojos” (Ple: 447)

También en este caso se utiliza el desnudo para fines totalmente opuestos a la novela policíaca negra: recalcar la rutina de una pareja que está pasando por una crisis emocional, debido a la indecisión de él.

Incluso en el caso de una Lucrecia, que se asemeja a Rebeca por su derivación desde la sumisión a una independencia vencedora, el desnudo se utiliza igualmente como símbolo de fragilidad y complicidad:

“La vio venir desnuda y ligeramente inclinada y entrar tiritando en la cama, y abrazarse a él, con la cara todavía mojada y la barbilla trémula. Pero esas señales de ternura ya no alentaban a Biralbo: definitivamente era otra”(Inv: 103)

Otro ejemplo claramente elocuente de la idea ya expuesta: a Biralbo no le sirve ya como “señal de ternura” el hecho de que se meta desnuda en la cama junto a él.

La única excepción a esta regla sería el caso de Mariana e Inés en *Beatus Ille*. A la primera no le importa posar desnuda para Orlando y, al igual que Inés, siempre lleva la iniciativa en las relaciones sentimentales y sexuales con los personajes masculinos. Sin embargo, más que reforzar su imagen de mujer fatal, lo anterior sirve de contrapunto a los valores más reaccionarios encarnados en la figura de doña

Elvira, simbolizando ambos polos las dos ideas enfrentados en la Guerra Civil española.

Por tanto, salvando el matiz recién señalado, el desnudo en la mujer es utilizado en el caso de Muñoz Molina de una forma opuesta a la novela negra: bien para reforzar la idea de una mujer humillada y dependiente, bien para dar más realce a la complicidad y sentimientos a flor de piel en las parejas protagonistas de cada novela.

5.3. La víctima como vehículo ideológico.

En la novela policíaca, la víctima es un personaje muchas veces irrelevante, fuera de un contexto en el que ya no existe y es casi un objeto, sobre todo en la novela enigma, que sirve de excusa para la investigación. Al igual que el criminal es el detonante de la acción del investigador, la víctima se convierte en el nexo de unión entre investigador y criminal. Sin embargo, estaríamos ante un arquetipo que muchas veces, sobre todo en la novela enigma, se convierte en un mero instrumento para el desarrollo de la trama. Para Resina, las víctimas:

“En su condición de ausentes estos personajes representan algo fundamental: su difícil asimilación. Tanto en lo que concierne al mundo del que han sido expulsados, como desde el punto de vista estrictamente textual, las víctimas son elementos asincrónicos, arritmias que perturban el equilibrio de la representación.”⁴⁰

En las novelas de Muñoz Molina, las víctimas, si es que existen, se nos presentan de muy diversas formas.

Para comenzar, en novelas como *El invierno en Lisboa* o *Los misterios de Madrid*, la supuesta investigación detectivesca se centra en torno a un objeto que es necesario encontrar: un cuadro de Cezánne en el primer caso y la imagen del Santo

⁴⁰ Op. cit., pág. 66.

Cristo de la Greña en el segundo. No existe por tanto una víctima cuyo asesinato genere y de origen a la acción del detective sino que estaríamos ante un caso parecido a la novela de Hammett de *El halcón maltés*: en todas ellas un objeto artístico de gran valor económico será el causante de que los personajes estén dispuestos a todo con tal de saciar sus ansias de conseguir dinero y ser ricos.

Otra cosa bien distinta es que a consecuencia de la pugna anterior muera, o aparentemente muera, algún personaje: el malvado Malcolm en la acción del tren en *El invierno en Lisboa* o Matías Antequera en *Los misterios de Madrid*.

Tampoco se debería confundir la ausencia de víctima con aquellos casos en los que como ya hemos aludido a la hora de analizar la figura del detective, este se convierte en una parodia del personaje al que representa y llega a parecer más una víctima que un propio detective. Este sería el caso de un Lorencito Quesada cuya ingenuidad llega a tal extremo que parece una marioneta “víctima” del resto de personajes. Algo parecido ocurre también con el narrador y protagonista de *El dueño del secreto*, cuya nostalgia enfermiza de su aventura madrileña hará que parezca más bien una “víctima” de una forma de vida rutinaria y anodina, una desidia vital que sólo tuvo un breve y fugaz paréntesis de apasionada existencia.

En cuanto a *Beatus Ille*, y a su víctima asesinada, Mariana, cuya muerte investiga Minaya de la mano de Solana, me remito a la consideración que se ha hecho como potencial mujer fatal.

Recordemos que Darman, en *Beltenebros*, es al mismo tiempo detective y asesino. De esta forma, si lo consideramos como héroe-detective, la víctima no es otra que una Rebeca Osorio que está chantajeada por el comisario Ugarte pero que, como ya se ha visto, finalmente sale vencedora. Sin embargo, también Darman asesinó en el pasado a Walter y ahora su misión en Madrid es asesinar a Andrade. Las dos historias paralelas en el tiempo nos dan el sentido exacto de la parábola fría y abstracta que es la novela. La víctima consumada, Walter, se vuelve a repetir ahora con otra víctima en potencia, Andrade; ambos presentan una doble perspectiva.

Para los hombres del partido las dos víctimas no son ni personas, simplemente son traidores que hay que eliminar, tendrían la consideración de un simple pelo que se arranca sin más contemplaciones por el bien de una cabellera unida:

“El caso Walter, como ellos decían, convirtiendo a un hombre en un axioma, en una secreta conmemoración del mal que exorcizaron a tiempo, que pareció vencido y se renovaba ahora en otro hombre, Andrade” (Bel: 111)

Esta es la anulación de las personas en las ideas totalitarias que el autor nos quiere transmitir a través de esta ausencia de humanidad que existe en un aparato político cuya burocratización jerárquica y rígida convierte a sus miembros en meros peones que serán sacrificados al servicio de la causa.

No ocurre lo mismo con las dos Rebecas, madre e hija, para quienes las dos víctimas fueron sus amantes y compañeros. Pero, sobre todo, tampoco significan lo mismo para Darman, para su supuesto verdugo. Al igual que las dos víctimas, Darman aborrece cada vez más al “partido”, es más, llega a empatizar con el propio Walter:

“Unos pocos optaron por la traición: la practicaron con la misma eficacia que había hecho temible su primer heroísmo. Tal vez por eso yo nunca sentí que odiara a Walter. Incluso cuando le disparé a la cara supe que seguía siendo uno de los míos” (Bel: 115)

De ahí que no quiera que se sesgue la vida de Andrade, que todavía es evitable. Darman ve el lado más humano de las víctimas, no como meros objetos de un tablero maquiavélico y perverso sino como personas que tienen sus propias ilusiones y pasiones:

"Pero Walter tenía una vida que yo había conocido y vulnerado y Andrade no era más que un rostro en una foto y una ausencia en un piso vacío de las afueras de Madrid" (Bel: 112)

Finalmente no será Darman el ejecutor de Andrade sino la maquinaria del partido quien, a través del joven Luque, disparará sobre él.

También en *Plenilunio*, la víctima, al contrario de lo ocurre en los patrones clásicos del género, reivindica su protagonismo en la trama. Y ello es debido a la honda preocupación del autor, reflejada en sus artículos, por reivindicar el sufrimiento y el protagonismo de la víctima, en detrimento de los asesinos:

"Pero todo se olvida muy rápido, y las víctimas se van quedando solas con su memoria y su dolor, con el escándalo de ver cómo los asesinos se convierten oficialmente en héroes"⁴¹

En una novela policíaca y, sobre todo, en una clásica de enigma, la primera niña asesinada, Fátima, no hubiera pasado de ser el cadáver que origina la acción del detective; igualmente, la segunda niña que finalmente no muere, Paula, hubiera sido tan sólo un hilo conductor para poder llegar al asesino. Sin embargo, en la novela de *Plenilunio*, Susana y el inspector no dejan de recalcar el hecho de que una vida inocente se ha perdido de la forma más cruel y de que la desgracia continúa en la familia con las llamadas telefónicas:

"-No puedo entender que siga llamando -dijo-. Que no le baste con haber matado a la niña.

-No creo que sea él -dijo el inspector, mirando al frente, a la claridad de los faros.

- ¿Cómo puede haber alguien tan cruel? ¿Cómo puede uno marcar fríamente un teléfono sabiendo que va a torturar a unas personas que están deshechas?" (Ple: 190)

⁴¹ MUÑOZ MOLINA, A. "Una cara normal" en *La vida por delante...*, pág. 176.

Muñoz Molina rompe con la consideración fría de la víctima, bien sea como excusa para que el detective de la novela de enigma pusiera a prueba su inteligencia, bien sea como testimonio de una inmunidad a la violencia más sangrienta en el caso del detective de la novela negra. En *Plenilunio*, el inspector, a pesar de compartir con el detective clásico el atributo de la frialdad y de la sagacidad, no deja por ello de destacar el hecho de haber dejado a una niña inocente sin vida y a unos padres sin hija.

Para ello el inspector, convirtiéndose en autor, imaginará cómo era la vida de Fátima intentando que el lector llegue a sentir más la pérdida de esta niña.

El inspector se identifica tanto con la segunda niña, Paula, que llega a sentir un verdadero cariño hacia ella:

“Pero más aún lo complacía asistir cada mañana y cada tarde a la recuperación gradual de Paula, seguirla en su camino hacia la escuela, conversar con ella luego, a la hora del café”
(Ple: 388)

En la novela policíaca, a las víctimas no se les permitía ser objeto de piedad, cariño y respeto. En esta novela, Muñoz Molina rompe el molde del canon policíaco de la víctima para criticar a una sociedad que valora el morbo de los programas de televisión y que da protagonismo a los verdugos por encima de unas víctimas que merecen la más alta consideración.

En definitiva, podemos observar cómo en las novelas de Muñoz Molina donde hay víctimas que mueren, estas, en contra de las tendencias clásicas policíacas, no llegan a tener una función meramente decorativa. El corsé del género se queda corto para un Muñoz Molina que quiere otorgar a la víctima un papel cargado de simbolismo, una vía de escape para dejar constancia de las ideas que ya ha marcado en su labor como ensayista y articulista. Así, Mariana representaría con su muerte la pérdida del paraíso perdido con la llegada de la Guerra Civil, los hombres del partido

en *Beltenebros* serían los tristes abanderados de ideas fanáticas que se superponen sobre las propias vidas humanas, Fátima y Paula serían los ejemplos de una sociedad que está más pendiente de los verdugos que de las víctimas. De esta forma, estos personajes se revelarían en contra de un papel en principio estático y pasivo para pasar a ser vehículos ideológicos de muchos de los pensamientos del propio autor.

5.4. El criminal.

Sería el personaje que provoca la actuación del investigador. La diferencia en cuanto a este personaje entre la novela enigma y la novela negra es que el antagonista por excelencia del héroe en la *roman noir* está identificado desde un principio, desaparece el deseo propio de la novela de enigma de saber quién es. En estas novelas, no existe ningún pudor en que tenga inicio un desfile de todo el elenco de malhechores de la ciudad. La función del detective no sólo será quién es el responsable del delito cometido, también tendrá que hacer que caiga en manos de la justicia o asegurarse de que no vuelva a hacer de las suyas; incluso algunas veces descubrirá que ellos son los autores de fechorías anteriores, no de la que en ese momento el detective tiene la misión de investigar sino otra, anterior en el tiempo, que ha descubierto y que pondrá sobre la mesa.

No se puede olvidar que también el criminal puede ser el protagonista. Siguiendo a Coma⁴² tendríamos dos variantes de novela negra:

- *Crook story*: El criminal actúa en provecho de sí mismo.
- *Tough story*: El criminal actúa como “delincuente honrado” con una moral particular que le permite burlar a una policía corrupta, robar a los ricos, o incluso enfrentarse a otros criminales.

5.4.1. El criminal aristocráticamente oculto.

En *Beatus Ille*, desconocemos quién es el asesino de Mariana. Como si de una novela de Ágata Christie se tratara, el detective –acompañado por el lector y guiados

⁴² Op. cit., pág. 57.

ambos por un oculto Solana- tratará de descubrir al criminal de entre los personajes que van desfilando por la casa enorme. En una investigación calcada de cualquier novela inglesa se irán descubriendo pistas: el estiércol, la pluma, el casquillo, la carta... que finalmente harán que el detective puede acorralar al criminal, acusarlo, y conseguir que nos confiese el nombre del verdadero criminal y chantajista:

“Llevo treinta y dos años pagando lo que hice aquel día, y seguiré pagando hasta que me muera, y también después, supongo. Doña Elvira dice que no hay perdón para nadie” (Bea: 251)

En la frase anterior se resume la verdadera personalidad del criminal ejecutor y del criminal intelectual de esta novela. Utrera es un personaje asustado y huidizo, capaz de cometer un asesinato con tal de no ser delatado. Pero Utrera es la mano que porta el revólver, la que le obliga a hacerlo de forma fría y calculadora es la madre de Manuel, Doña Elvira. Sin embargo, este personaje, la verdadera criminal de la novela, quien desea que Mariana no le robe a su hijo y la jefatura de la casa familiar, apenas aparece retratada en la novela. Vive apartada en una habitación superior y apenas se relaciona con nadie, es un ser huraño que da más miedo que respeto al personal doméstico:

“Porque Doña Elvira le daba miedo, como algunas monjas del internado donde pasó su infancia, y la miraba igual. Pasaba los días examinando con una lupa libros de contabilidad o revistas de modas del tiempo de su juventud y siempre tenía encendido el televisor, incluso cuando tocaba el piano, y no lo miraba nunca” (Bea: 35)

La madre de Manuel vive como una marquesa venida a menos que toca el piano y mantiene el televisor siempre encendido en su “torre de marfil” para no sentirse tan sola. En una mujer que se ha parado en el tiempo pero que sigue vigilando con “lupa” la fortuna familiar.

No obstante, apenas se hará referencia a este personaje, dentro del entramado de la novela tiene una importancia muy secundaria. Estas breves notas que nos definen el aislamiento hosco de este personaje nos desvelan la verdadera función de Doña Elvira que es, principalmente, la de ser la culpable de la muerte de Mariana. Y esta responsabilidad sólo será desvelada al lector al final, argumento que confirma la gran influencia del criminal de la novela clásica de enigma que hay en este personaje.

Algo parecido, y salvando las distancias, ocurre con la otra novela donde tampoco descubrimos al criminal hasta el final de la misma. En *Los misterios de Madrid*, los autores del robo del Santo Cristo de la Greña resultan ser los condes de la Cueva. En este caso, tampoco estos criminales de guante blanco aparecen retratados con detalle en la novela. Aparecen al principio y al final de la misma descritos por la transcripción que hace el narrador cómplice de Lorencito de una forma exagerada y reverencialmente aristocrática:

“Para cualquiera de nosotros, una llamada telefónica de don Sebastián Guadalimar; conde consorte de la Cueva, casado con la última descendiente directa de aquel don Francisco de los Cobos que fue secretario del emperador Carlos V, constituiría un honor tan improbable que había en él algo de prodigio, o de equivocación” (Mis: 8)

“En la puerta de la salita había aparecido la condesa de la Cueva: no hay por qué describir su famoso pelo negro y ensortijado, su audaz y succulento escote, su espléndida madurez, su altivo porte de aristócrata” (Mis: 180)

Si eliminamos el carácter paródico y recalcadamente melodramático que, al igual que el resto de los personajes de esta novela, contamina a los condes, se puede inferir que hay tres notas que comparten los criminales de estas dos novelas: su culpabilidad no se descubre hasta el final, apenas son descritos por el autor y poseen un origen aristocrático. Estos serían los tres ejes en los que de forma meridiana

pivotaría la clara similitud que existe entre ellos y el criminal arquetípico de la novela clásica de enigma.

5.4.2. El criminal de serie negra.

Al lado del tipo anterior, es más común en las novelas de este autor, un criminal que bebe directamente de las fuentes de la novela negra norteamericana y del cine negro. Tal es el caso del grupo de los malhechores de *El invierno en Lisboa*, tanto Malcolm como Morton y Daphne se ven retratados a través de referencias explícitas extraídas de la filmografía negra. Se podría decir que el autor, a través del narrador, tiene especial empeño en situarnos en un escenario típicamente negro:

“Veía la mirada de Malcolm en el Lady Bird y la asignaba al hombre que espera algo y camina despacio bajo una ventana, inmóvil a veces entre la leve lluvia de San Sebastián” (Inv: 35)

Parece que nos hemos trasladado por un momento a una escena de *El tercer hombre*.

El retrato físico de Toussaints Morton y su secretaria Daphne no puede ser más elocuente, por su deformación casi irreal:

“Hay hombres inmunes al ridículo y a la verdad que parecen resueltamente consagrados a la encarnación de una parodia. Por aquel tiempo yo pensaba que Toissant Morton: muy alto, exageraba su estatura con botas de tacón y usaba chaquetas de cuero y camisas rosadas con amplios cuellos picudos que casi le llegaban a los hombros. Anillos de muy dudosa pedrería y cadenas doradas relumbraban en su piel oscura y en el vello de su pecho. Mascando un cigarro hediondo agrandaba su sonrisa, y llevaba siempre en el bolsillo superior de la chaqueta un largo mondadientes de oro con el que solía limpiarse las uñas, y las olía luego discretamente, como quien aspira rapé. Un impreciso olor manifestaba su presencia antes de uno pudiera verlo o

cuando acababa de marcharse: era la mezcla del humo de su tabaco cimarrón y del perfume que envolvía a su secretaria como una pálida y fría emanación de su melena lisa, de su inmovilidad, de su piel rosada y traslúcida” (Inv: 56-57)

Los diálogos irónicos y el interrogatorio y posterior persecución a Biralbo refuerzan esta visión de criminales que no sólo lo son sino que intentar imitar los patrones gestuales y de actuación de los gánsteres de la serie negra.

En *Los misterios de Madrid* también podemos encontrar personajes extraídos literalmente de la temática negra, y también tratados de forma descaradamente imitativa de las directrices de la temática negra, pero en este caso, como la más irónica de las parodias:

“Un hombre enorme, con la cara hinchada y roja, con una papada tan rotunda como la panza que ceñía una faja negra con borlas laterales. El llamado Bocarrape apenas le llegaba a la pechera abierta de la camisa, de la que brotaba una pelambre ensortijada y selvática, cruzada por una cadena de oro” (Mis: 43)

Personajes como el Bimbollo y el Bocarrape son los típicos matones de serie negra barnizados con el aire castizo de un clan gitano o de una partida de bandoleros. También aparecerá un japonés que grita y perseguirá a Lorencito y una panda de sicarios extraídos de más moderno cine negro de Quentin Tarantino:

“Se vieron rodeados por cinco hombres hercúleos que apuntaban hacia ellos grandes revólveres, sujetándolos con las dos manos, con las piernas abiertas y las rodillas flexionadas, con trajes oscuros, con gafas de sol, con bigotes negros, con sonotones en las orejas” (Mis: 159)

En definitiva, criminales dibujados desde la más absoluta imitación de lo negro pero con un fin inequívocamente paródico.

En *Beltenebros*, los hombres al servicio del partido, con Luque a la cabeza, actúan con la frialdad de unos asesinos a sueldo, de hecho consideran a Darman, ignorando que él ya no se siente uno de ellos, como el modelo a seguir en cuanto a eficacia y limpieza a la hora de ejecutar a un traidor:

“- Nadie sabe seguir a un hombre y manejar un arma como tú (...). Nadie tiene tu temple” (Bel: 48)

De igual forma opina Carlos Javier García, para quien:

“El lector, que en un principio podría identificarse con la interpretación de Luque y ver en Darman al capitán inflexible, se distancia de esa interpretación a medida que la narración progresa y le proporciona datos, reveladores de la interioridad de Darman, que aquél ignora”⁴³

Actúan siguiendo normas aprendidas en “películas de gánsteres” y “manuales rusos”. Siguiendo ideas políticas, o estás en el partido, sigues a rajatabla sus mandamientos y eres un héroe o eres un traidor:

“Involuntariamente se parecía a un taxista. Tal vez lo fue alguna de las vidas anteriores y errantes que casi todos ellos poseía: en cada uno de ellos habitaba al menos un posible héroe y un posible desertor o traidor. Por eso eran tan hábiles en la ficción del secreto, como actores sin trabajo que ejercen desinteresadamente la mentira” (Bel: 22)

⁴³ Art. cit., pág. 19.

En estos personajes el componente criminal está muy marcado por la ideología política, Luque terminará siendo el ejecutor de Andrade porque ese piensa que es su deber, pero no estamos ante los malhechores que quieren conseguir poder o dinero y que viven en el lujo y en la abundancia:

“Pensé sin lástima en Luque, en su regreso cobarde al lugar donde lo estaba esperando, solo y muerto de frío y desengaño por las calles desiertas, la cabeza hundida entre las solapas del anorak, los ojos fijos en el suelo, en la nieve sucia que tal vez le calaba las botas de emigrado pobre, como los de hace un siglo, como los conspiradores barbudos de las litografías” (Bel: 34)

Según Navajas, aquí se dará la parodia hermética típica del postmodernismo “sin que se indique o sugiera una propuesta alternativa para lo parodiado o traten de integrarse en la situación parodiada los hechos”. En mi opinión, la interpretación de este error de cálculo es más simbólica que paródica. Y es que si los criminales de *El invierno en Lisboa* juegan a ser y a parecer gánsteres, y los de *Los misterios de Madrid* son matones de serie negra bajo el prisma de la parodia, en el caso de *Beltenebros* los hombres del partido son sicarios que parecen extraídos de una novela de Le Carré cuya función no es otra que la de redondear la “parábola fría” que nos quiere transmitir el autor. Luque y sus compañeros son el más puro ejemplo de la degradación de seres humanos oscurecidos por una idea política, en función de la cual se encuentra su vida y su muerte.

5.4.3. El criminal gótico.

Tanto en *El dueño del secreto* como en *Beltenebros* la policía y el aparato represor de la policía franquista aparecen como el enemigo a batir por parte de los héroes. En el caso de la primera novela, nunca hacen acto de presencia, única y sesgadamente aparecen “los grises” que intentan disolver una manifestación

universitaria. Pero en el caso de *Beltenebros* aparece el comisario Ugarte como gran exponente de jefe de la Central de Madrid dispuesto a cortar por lo sano cualquier oposición al régimen.

Este personaje se nos muestra desde el principio como alguien del que nadie sabe nada a ciencia cierta:

“Nos han dicho que le gusta la pintura y el cine. Pero estas cosas casi no son más que leyendas, porque no hemos podido averiguar nada seguro sobre él. Carece de pasado. Hasta carece de rostro” (Bel: 49)

Al margen de que de nuevo aparece un amante de la pintura, una constante en Muñoz Molina, lo importante es que Ugarte es el misterio personificado, una especie de monstruo que le impide a Rebeca cualquier tipo de mirada:

“- No te vuelvas -le dijo-. No trates nunca de mirarme”
(Bel: 79)

Es una identidad que permanece oculta incluso para los que puedan ver su cara, según le dice a Rebeca:

“- Ya sé quién eres -dijo-. Aunque no vea tu cara.
- Nadie lo sabe, ni los que pueden verla” (Bel: 80)

Por el contrario él es una suerte de “gran hermano orwelliano” que “lo oye todo y lo ve todo” (Bel: 141)

El único atributo que le es propio y genuino es un cigarrillo, tanto es así que Darman se refiere a él como “el que fuma” (Bel: 141):

"Hablabla con el cigarrillo en la boca y en su voz había de nuevo una inalterable frialdad" (Bel: 78)

Siempre aparece en la oscuridad, sin que nadie lo pueda ver y con la brasa del cigarrillo como única señal de guía:

"Agradecido a la soledad y a la sombra, sin hacer nada, fumando" (Bel: 80)

Incluso en la escena final en la que se enfrenta con Darman hace una parada para fumar antes de hablar:

"La llama ardió fugazmente iluminando los cristales de unas gafas. Se había sentado y me habló con la voz de quien se detiene a fumar reposadamente un cigarro" (Bel: 230)

Ugarte es la voz del miedo que nace de la oscuridad más terrorífica que nos lleva hasta el propio reino de la sombra, que no es sino la propia sombra, y que es reconocible tan sólo a través de la brasa del cigarro:

"Era una voz inesperada, persuasiva y silbante, con modulaciones de fría ternura, casi de dolida reprobación, una voz sin rostro emanada de la sombra y suspendida en ella como la brasa del cigarro, indeterminada y precisa" (Bel: 231)

Se separa por tanto esta figura del criminal arquetípico de la novela policíaca y se acerca a pasos agigantados a un monstruo que habita en el reino de la noche, en un "espacio de sombra absoluta" (Bel: 227), que encajaría mejor en la novela gótica en la que la irrealidad de lo tenebroso gana terreno a unos criminales de novela policíaca que no tienen nada de fantasmagóricos.

Ugarte llega a dar el título a la novela como un:

“*Beltenebros*, príncipe de las tinieblas, el que habita y mira en la oscuridad, sin más luz que la de los cigarrillos que resplandecen como ojos” (Bel: 189)

5.4.4. El criminal psicoanalizado.

Por último, nos restaría encuadrar al asesino de *Plenilunio*, al psicópata que persigue a las niñas pequeñas.

A partir del capítulo 12, el narrador omnisciente nos va a mostrar su identidad y su personalidad. No estamos por tanto ante el ocultamiento propio de la novela enigma; pero tampoco podemos asimilarlo al criminal de la serie negra que tiene una escala de valores invertida: el hecho de conseguir dinero y poder justifica cualquier acción que es considerada por el resto de la sociedad como un delito, incluido claro está, el asesinato.

En este caso, el origen de la conducta criminal tiene una profunda raíz psicopatológica. Según Ortega:

“El joven psicópata, asesino de Fátima y frustrado violador de Paula, se nos presenta como un ser tímido y solitario.”⁴⁴

Son esta soledad y timidez extremas, junto con un ambiente familiar de incomunicación y una educación sexual desviada las que traerán consigo que llegue a cometer el asesinato de Paula. Una vez descubierto, él mismo le echará la culpa a la luna:

⁴⁴ Art. cit., pág. 161.

“Me emborrachaba y la luna me hacía pensar cosas raras. Mi madre me lo decía de chico, que yo era lunero. Pero yo no quería matarlas. Lo único que quería era que no gritaran...” (Ple: 433)

El lector conoce desde su primera aparición, a través un indirecto “fluir de la conciencia” del asesino, su odio y su carácter violento, sobre todo si hay luna llena:

“Oye el despertador en la habitación iluminada por la luna, la voz de la radio, la voz silbante y cálida de una mujer que hace un programa de llamadas nocturnas, puta, piensa, lo dice en alto, con cuidado, para que no lo oigan, es muy tarde pero nunca se sabe, las paredes oyen, la tía tiene toda la voz de una puta” (Ple: 141)

Por tanto, este criminal estaría más cerca de la novela policíaca “psicológica” de Simenon o de Highsmith, cuyos criminales son escrutados muchas veces desde una perspectiva casi clínica.

Sin embargo, ninguno de estos dos autores utiliza de forma tan acusada un fluir de la conciencia iniciado por Joyce:

“A él le da ya lo mismo, claro, al viejo, bien listo que fue, aunque parezca idiota, jubilación anticipada” (Ple: 185)

Más bien me aventuro a pensar que si existe un referente literario para este enfoque del criminal tendríamos que rastrear en la denominada *non fiction novel* y en uno de sus primeros y máximos exponentes: *A sangre fría* de Truman Capote.

Resumiendo, no cabe duda de que en prácticamente todas las novelas aparecen personajes que se acercan a los moldes clásicos de un criminal de novela policíaca, pero con las características propias de los autores españoles, que la mayoría de ellos han luchado contra la dictadura. Seguiría por tanto la nota característica que señala Patricia Hart:

"The villain in the new novels (...) are usually drawn from two very concrete groups: the police and rich (...)The majority of these books were written by relatively young authors who at some time were involved to some degree in protest against the Franquist regime"⁴⁵

La repetición de personajes malignos lleva a Resina a considerar que se alejan del realismo inicial de la fórmula del género:

"La caracterización del mal y el regreso de sus rasgos novela tras novela -lo que podríamos llamar su redundancia-, arrojan sombras melodramáticas sobre el pretendido realismo de la serie, revelando su dependencia de la fórmula de partida"⁴⁶

En novelas como *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros* o *Los misterios de Madrid* los criminales tienen unas características muy influenciadas por sus antecesores clásicos de la novela policíaca, incluyendo a la novela de espías. Y es esta mimesis tan acusada la que comporta una pérdida de un realismo que existe y es palpable en el modelo que se ha imitado. Por el contrario, cuando se abandona la necesidad de poner de manifiesto la repetición de un perfil de criminal ya clásico – por ejemplo, en *Plenilunio*-, cuando se dejan atrás los disfraces, es justamente cuando el realismo de la fórmula de partida inicial resucita con más fuerza.

⁴⁵ Art. cit., pág. 207.

⁴⁶ Op. cit., pág. 88.

6.La forma de expresión.

6.1. La forma de expresión en la novela policíaca.

También en este aspecto, la expresión formal deriva del esmero y la sencillez de la “novela enigma” inglesa, en la que generalmente los hechos son narrados por el acompañante del detective —el más famoso de ellos el Dr. Watson— hasta llegar a caminos más crudos y realistas de la novela negra norteamericana.

En esta última, al igual que con los personajes o con la trama en sí, el lenguaje debe de estar al servicio de la acción trepidante, del suspense y de la ideología extratextual que los novelistas de novela negra quieren transmitir. Para autores como Porter existe también una finalidad ideológica en los autores *hard-boiled*:

“The choice of a stylistic level for their narratives that substituted an American vernacular for the standard British idiom”¹

Un lenguaje que, al mismo tiempo que aleja al lector del *modus operandi* inglés y tradicional, lo acerca a una acción que siente mucho más cercana por la forma en que se expresan los personajes; de nuevo en palabras de Porter:

“The colloquial American voice. The illusion created is of a point of view so close to the action that it is not so much from the ringside as from within the ring itself”²

Esto va a traer como consecuencia que las características propias del estilo de esta narrativa se puedan resumir en palabras del propio Hammett:

“Simplicity and clarity are not to be got from the man in the street. They are the most elusive and difficult of literary

¹ Op. cit., pág. 131.

accomplishments, and a high degree of skill is necessary to any writer who would win them. They are the most important qualities in securing the maximum desired effect on the reader. To secure that maximum desired effect is literature's chief goal "³

Literalmente, la simplicidad y la claridad, nada fáciles de conseguir en un grado elevado, son las armas que debe utilizar el escritor de novela negra para transmitir sus inquietudes narrativas.

Todo ello se va a traducir en frases sencillas –sin recurrir a figuras literarias complicadas o retorcidas–, puntuación rápida, continuos puntos y aparte en párrafos muy breves, acumulación de verbos de movimiento que den rapidez a la acción.

Pero, sobre todo, serán los diálogos los que definitivamente den forma a una definida y marcada manera de escribir. La abundancia de ellos y su manera de construirlos en las novelas de Chandler y Hammett será uno de los principales pilares donde se apoye esa deseada claridad y objetividad en la narración que –no lo podemos olvidar– siempre tendrá una última finalidad ideológica.

En definitiva, los diálogos coloquiales entre los personajes van a ser pieza básica en este tipo de expresión policíaca. El más ilustre discípulo de Hammett atribuirá la paternidad de esta forma de narrar a raíces populares:

"I believe this style, which does not belong Hammett or to anybody, but is the American language"⁴

Será el estilo directo el que abrumadoramente predomine en estas narraciones: el diálogo entre los personajes aparece de forma literal con acotaciones del narrador o del narrador-protagonista; sería, en puridad, un discurso directo mínimamente guiado por estas acotaciones. Con ello se pretenden dos objetivos: que el narrador se distancie de la historia, generándose de paso una mayor objetividad huérfana de

² Op. cit., pág. 140.

³ HAMMETT, D. "The Advertisement is Literature" en *Western Advertising* (1925), págs. 82-83.

continuas intromisiones de un narrador que inevitable y subjetivamente la construiría a su manera; y que sean los propios personajes los que cobren vida y protagonismo propios para que el propio lector vaya configurando, a través de sus gestos y sus palabras, su carácter y personalidad.

María José Álvarez destaca la influencia de la *Escuela Behaviorista* primeramente en Hammett y, posteriormente, en Chandler: a través de descripciones pulcramente objetivas de rasgos externos de los personajes se pretende que el narrador evite el retrato de su personalidad e invita al lector a que sea él el que la reconstruya. Los personajes usarán su propia jerga –criminal, administrativa, etc- para dar mayor realismo a la narración.

Igualmente, y unido a la misma escuela, estaría el *discurso atributivo*; es decir, todo lo que complementa y acompaña al discurso directo –designación de quién habla, ocultación de algún hablante, alteraciones fonéticas...- que ayuda a que el lector termine de conformar el personaje, pero –insisto- aliviando al narrador de entrometerse en la historia con una descripción del personaje.

Otra característica para conseguir mayor distanciamiento del narrador y verosimilitud es *The dead-pan technique* o técnica narrativa objetiva. La finalidad es el alejarse de lo artificioso y subjetivo del narrador omnisciente, reflejando mejor así la cruda realidad:

“Hammett desea representar el mundo exterior con toda su crueldad y complicación; desea reflejar la dureza de un período histórico determinado de su país utilizando para ello un estilo que, por su propio rigor expresivo, refleje la severidad y crudeza de la situación.”⁵

En este contexto, resulta más cómodo el uso de la primera persona: un protagonista-narrador que acentuará su carácter *hard-boiled* cuando permanezca

⁴ Op. cit., pág. 17.

⁵ Op. cit., pág. 244.

indiferente e impasible ante acontecimientos cruentos, violentos y sorprendentes. Pero esto no se da siempre puesto que Hammet utiliza la tercera persona en sus novelas manteniendo, con más dificultad pero con el mismo éxito, la técnica de narración objetiva.

Hay que recordar la enorme influencia de la aparición del cine y del desarrollo del lenguaje periodístico –que después desarrollará Truman Capote con la *non-fiction novel*- en la citada *Escuela Behaviorista*: predomina la acción, como si se tratara de fotogramas por escrito (casi todas las novelas negras fueron adaptadas al cine), usando el menor número de palabras para describir las acciones, dejando que sean ellas solas las que se desarrollen en la imaginación del lector.

Por tanto, aun cuando la trama sea importante, mucho más lo son los diálogos, el estilo y los personajes. Así lo afirma contundentemente Porter:

“Both Collins and Chandler confirm in different degrees that apart from suspense itself the features that are conducive to pleasure in the best detective fiction are such digressive effects as the representation of manners, “character”, and decor, and humor, wit and stylisness in the prose”⁶

6.2. La forma de expresión en la novela policíaca española.

Con respecto a la supuesta novela policíaca española, la crítica destaca el enorme abanico ofrecido por estos autores en cuanto a estilos formales y subgéneros. Así, según Bauschmann:

“La joven tradición de la novela policíaca convence por su riqueza estilística y formal, por la amplia gama de subgéneros que ofrece lecturas sorprendentes”⁷

⁶ Op. cit., pág. 69.

⁷ Art. cit., págs. 253-254.

Según de Castro y Montejo, la forma de expresión tendría como objetivo el realismo y la verosimilitud, característicos de los patrones clásicos de la novela negra norteamericana, en función de esto:

"El lenguaje cumple la función referencial. Los discursos se supeditan a la claridad, sencillez y rapidez de la lectura. Se trata de textos especialmente dialógicos que reproducen el plurilingüismo social: el discurso del hombre de la calle, del policía, de la prostituta, del camarero, etc."⁸

Son interesantes las características que reseñan críticos norteamericanos como Patricia Hart cuando abordan la novela policíaca española:

"Fresh and spontaneous (...) show the signs of this rapidity..."⁹

En este sentido, seguiría la rapidez de acción y la sencillez de sus antecesores norteamericanos, pero con algunos síntomas de demasiada presura. No obstante, es interesante señalar una característica de la novela española que las diferencia de sus padres americano e inglés: para Hart, el novelista español recalca con rotundidad que lo que cuenta es verdad, que no se trata de ninguna novela o película, que ha pasado de verdad, una conciencia de género genuina que, según esta autora pasa inadvertida para los propios autores y los críticos.

"All of these books have a clear consciousness of the genre, and of what has gone before (...) To some extent we could consider this is device gaining verisimilitude (...) In sum, this gives the novels an advantage of sophistication over American

⁸ Op. cit., pág. 61.

⁹ Op. cit., pág. 207.

and English predecessors. The ironic fact is that the authors seem totally unaware of this, as do the Spanish critics”¹⁰

Quizás se equivoca la autora al buscar el origen en un complejo de inferioridad o de considerar todo lo español chapucero, cutre y no europeo. A nuestro juicio, la razón estaría en la fuerte huella que deja una tradición de realismo que desde la novela picaresca hasta nuestros días recalcan la idea de que lo narrado ha ocurrido en realidad.

6.3. La influencia de las formas de expresión policíaca en Muñoz Molina.

Si se hace una trayectoria lineal en el tiempo se puede observar mejor que Muñoz Molina ha ido matizando su forma de expresión en cuanto a la influencia que puede detectarse en ella de los aspectos formales que siguen los patrones policíacos. Quizá fruto de las reglas básicas de estilo que él mismo propugna:

“El estilo no es un sistema de guiños, de adornos y de costumbres verbales, sino un ejercicio desvelado y continuo de naturalidad, de valentía y vigilancia.”¹¹

De esta forma podemos distinguir varios momentos:

- 1) La negación: *Beatus Ille*
- 2) La aproximación: *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*.
- 3) La distorsión: *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*
- 4) La aproximación novedosa: *Plenilunio*.

¹⁰ Op. cit., pág. 208.

¹¹ MUÑOZ MOLINA, A. *Pura alegría...*, pág. 62

6.3.1. La negación: *Beatus Ille*.

En su primera novela, *Beatus Ille*, Muñoz Molina se aparta de una forma de expresión genuinamente policíaca. En esta novela las frases son largas y elaboradas, se podría decir que sobrepasan a la sencillez ornamental de la que sería la referencia policíaca más cercana, la novela de enigma inglesa. En numerosas páginas no existe un solo punto y aparte y los diálogos son muy escasos. Las comparaciones y matizaciones se utilizan constantemente y de una forma profusa, no en vano Champeau contabiliza unas ochocientas comparaciones¹². Frases como la que sigue, y de las que existen numerosos ejemplos, son la antítesis de la estética policíaca:

“Fascinación de las puertas entornadas o cerradas, como los ojos de esa estatua que tiene el cuerpo de un hombre y el rostro secreto de una mujer, como el cuerpo de Inés antes de los primeros besos, siempre, cuando se vuelve otra y ya es inalcanzable para las palabras y las caricias que la rozan como si rozaran la tersura inerte de la estatua, inmune a la súplica y a la silenciosa desesperación” (Bea: 64)

Este tipo de expresión nos deja de lado los derroteros lógicos de la novela de enigma, los más crudos y realistas de la novela negra y nos lleva hacia un tono más lírico y sentimental, que profundiza más en el interior de cada personaje y nos deja totalmente de lado la acción investigadora.

Otro ejemplo de lo anterior son frases largas en las que mediante las comas, los dos puntos y el uso de la conjunción “sino” se pretende el efecto de alargar la frase matizando y explicando la idea. Un ejemplo como muestra:

“Apuré con la cucharilla las migas de pan que quedaban en el fondo de la taza y sólo entonces levantó los ojos hacia Manuel, que lo miraba fumando, desde el otro lado de la mesa,

¹² CHAMPEAU, G. “Comparación y analogía en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina en *Cuadernos de narrativa* nº 2 (1997), págs. 107-124.

comprobando melancólicamente el impudor del hambre y los estragos del tiempo que los había derribado y los reunía ahora con la misma saña que los dividió: no para ofrecerles el alivio del reconocimiento, sino la certeza de su imposibilidad” (Bea: 125)

Las descripciones son detenidas y minuciosas, se recrean en matices, en comparaciones, en todos los recuerdos de la niñez que afloran al observar un detalle. Son descripciones con aire proustiano que nada tienen que ver con las concisas y objetivas de cualquier novela policíaca. Un ejemplo lo tenemos ya en el principio de la novela cuando se describe Mágina después de haber llegado Minaya a la estación. Pero quizás el ejemplo más elocuente y gráfico sea la propia descripción de la casa de D. Manuel, donde tuvo lugar el asesinato de Mariana. En cualquier novela de enigma, la casa donde ha ocurrido el crimen es descrita de modo aséptico, señalando cada una de las dependencias con el fin de que el lector pueda hacerse un plano mental en su imaginación y así poder contar con un elemento más de información de cara a la investigación que ha dado comienzo. En *Beatus Ille*, Muñoz Molina describe la casa con frases largas, usando de nuevo la conjunción “sino”, como un tremendo espacio que no termina de ser definido donde sus habitantes:

“Se pierden o son borrados por ella, y si cada uno se recluye en un espacio preciso y casi nunca abandonado no es porque deseen o hayan elegido la soledad, sino porque se han rendido a su presencia poderosa y vacía, que va ocupando una por una todas las habitaciones y la longitud de todos los pasillos” (Bea: 65)

En cuanto al narrador en esta novela, no cabe duda de que tiene unas connotaciones policíacas de una originalidad reseñable. La novela empieza con una frase en tercera persona y la siguiente en primera:

"Ha cerrado muy despacio la puerta y ha salido con el sigilo de quien a medianoche deja a un enfermo que acaba de dormirse. He escuchado sus pasos..." (Bea: 7)

Este inicio ya nos anuncia lo que la va a ser la totalidad de la novela: un narrador que permanece oculto y, por tanto, es otro de los enigmas a desvelar por el lector, y que nos va detallando lo que va haciendo un Minaya en las funciones de detective. En este sentido, Rich nos dirá:

"Solana maintains the illusion of historical narration (the third person) until the surprise conclusion"¹³

Sin embargo, más que una ilusión se trataría de un doble juego al que se ve sometido el lector. Si bien el punto de vista más extendido es el de la tercera persona, desde la segunda frase de la novela se hace presente un yo-narrador que, a medida que avanza la narración, va dando pistas sobre su propia identidad y sobre los motivos que le han llevado a manipular a Minaya:

"Pero una de aquellas noches de insomnio en que lo maldecía y me preguntaba por qué había tenido usted que venir concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro" (Bea: 276)

De esta forma se nos presenta una interesante bipolarización del punto de vista: mientras la narración heterodiegética se utiliza principalmente para la investigación de Minaya; la narración autodiegética se usa para que el lector vaya descubriendo las pistas sobre la identidad del narrador oculto, así como las pruebas que van confirmando la manipulación de la ha sido objeto Minaya.

¹³ Op. cit., pág. 47.

Sin embargo, con cualquiera de los dos puntos de vista se puede ofrecer una forma de expresión cercana a lo policíaco. Se podría decir que el elegir por parte del autor estos dos puntos de vista paralelos resulta indiferente ya que, y sin negar su enorme y atractiva belleza formal, son las técnicas de autorrestricción narrativa, que se analizarán en el siguiente epígrafe, las que lo acercan decididamente a lo policíaco debido a la intriga y al suspense que generan.

6.3.2. La aproximación: *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*.

En las dos siguientes novelas, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, Muñoz Molina mantiene en cuanto a su forma de expresión narrativa muchas de las constantes reseñadas de la primera; sin embargo, la gran influencia de la novela policíaca norteamericana y del cine negro hace mella en una forma que hasta ahora adolecía de signos claros de lo policíaco en lo formal.

En este sentido, en cuanto a *El invierno en Lisboa*, coincide con esta opinión Andrés Soria Olmedo, para quien la expresión formal se va acoplando a las “leyes del género” negro con características como:

“Diálogo de intercambios breves, un ritmo más rápido, graduado por la acción, la multiplicación de los espacios (...) y unos personajes secundarios a menudo resueltos en clave de humor paródico”¹⁴

De esta forma, la primera gran diferencia es la aparición y la fuerza indiscutible, que no existía en *Beatus Ille*, de los diálogos entre personajes. De entrada, en *El invierno en Lisboa*, se pueden diferenciar dos tipos de diálogos: aquellos en los que predomina una forma de expresión cercana a la ironía y brevedad policíacas y aquellos otros donde lo sentimental y lo existencial hacen que predomine una forma de expresión más profunda y menos irónica.

¹⁴ Art. cit., pág. 110.

Dentro del primer grupo incluiría, como ejemplo más claro, las conversaciones en las que intervienen Malcolm, Morton o Daphne. Además de otros ya citados, el diálogo entre estos y Biralbo cuando lo atrapan en el Burma no puede ser más elocuente:

"- Siéntate tú también -le ordenó Malcolm. Ahora era él quien sostenía la pistola.

- Amigo mío -dijo Toussaints Morton-, será preciso que disculpe la rudeza de Malcolm, ha bebido en exceso. No es por completo culpa suya. Lo vio a usted, me llamó, le pedí que lo entretuviera un poco, no hasta ese punto, desde luego. ¿Me permitirá decirle que también a usted le huele el aliento a ginebra?

- Es tarde -dijo Malcolm-. No tenemos toda la noche.

- Detesto esa música." (Inv: 135)

Cuando aparecen los que hemos encasillado como los "criminales", las frases se hacen cortas o cargadas con la dinamita de una ironía hiriente y premonitoria de una violencia sin escrúpulos.

En el primer grupo estarían también las intervenciones de Floro Bloom, cargadas de referencias paródicas cinéfilas y litúrgicas:

"- Quién si no. El visitante de las sombras. - Floro Bloom vació el cenicero y se abrochó ceremoniosamente la sotana, paladeando luego un trago de whisky-. Eso es lo malo de los bares cuando llevan mucho tiempo abiertos. Se llenan de fantasmas. Uno entra en el retrete y hay un fantasma lavándose las manos. Animas del Purgatorio.-Volvió a beber, alzando su copa hacia la bandera de la República.- Ectoplasmas" (Inv: 82)

Y bíblicas:

"-Hagamos tres tiendas- dijo Floro mientras Biralbo iba hacia el teléfono. Me pareció que llevaba mucho tiempo sonando y que estaba a punto de callar-. Una para Elías, otra para Moisés..." (Inv: 86)

E incluso se puede incluir la frase con la que Billy Swann le dice a Biralbo que no le va a decir dónde está Lucrecia pero sabe que le está ofreciendo un camino para que lo sepa a través de Óscar:

"- Si no me crees pregúntale a Oscar. Él no te mentirá. Pregúntale si me ha visitado algún fantasma." (Inv: 122)

Tampoco se pueden dejar atrás aquellos diálogos en los que Biralbo y Lucrecia parece que están jugando a ser Bogart y Bacall en un clásico de cine en blanco y negro:

"- Salí corriendo. No me pudieron alcanzar.
- Dame un cigarrillo. No he fumado desde que me encerré aquí.
- Dime por qué te busca Toussaints Morton
- ¿Lo has visto?
- Lo tiré al suelo de un empujón. Pero antes ya había notado el perfume de su secretaria.
- Poison. Nunca usa otro. Se lo compra él" (Inv: 90)

Son diálogos atributivos, concisos, que llevan la acción, la rapidez y la intriga que exige la novela negra dentro de ellos.

Al mismo tiempo, existe la otra "investigación", la que realiza el narrador-detective intentando resolver el rompecabezas de la vida desordenada de Biralbo y su

relación convulsa con Lucrecia: esta reconstrucción se hace a través de los diálogos entre estos dos personajes masculinos, en los que a su vez se vuelven a traer a colación diálogos entre Biralbo y Lucrecia. En cualquiera de ellos, las frases se hacen más largas y metafóricas, se cuela de polizón en ellas la fuerza de la novela de aprendizaje, que da paso a una forma de expresión más seria, casi existencialista. Existen ejemplos por doquier entre el narrador y Biralbo:

“- Pero un músico sabe que el pasado no existe -dijo de pronto, como si refutara un pensamiento no enunciado por mí-. Esos que pintan o escriben no hacen más que acumular pasado sobre sus hombros, palabras o cuadros. Un músico está siempre en el vacío. Su música deja de existir justo en el instante en que ha terminado de tocarla. Es el puro presente.” (Inv: 13)

Entre Biralbo y Lucrecia:

“- Pero eso fue al principio. La primera noche que te fuiste conmigo. Entonces hablábamos los dos. Ni en la oscuridad nos atrevíamos a tocarnos. Pero eso no era por miedo. Era porque no creíamos merecer lo que estaba ocurriendo.

- Y no lo merecíamos” (Inv: 166)

Lucrecia y Biralbo dialogan con frases largas y repetidas, buscan argumentos y justificaciones para un amor imposible en textos que serían difíciles de memorizar para un actor de teatro¹⁵. En definitiva, se abandona lo policíaco y se da paso a lo sentimental. En este sentido, Morales Cuesta opina que:

“El tono con el que AMM trata esta historia es muy serio, y quizá un tema como este le iría bien un poco de ironía e incluso de humor. Siempre ha dado la impresión de que se lleva

¹⁵ Es el caso de Lucrecia en las págs. 161 y ss.

mal los asuntos tópicos e intrascendentes -por irreales- del cine negro con las dudas existencialistas y las profundidades de la memoria, pero AMM resuelve bien aquí ese conflicto, porque no pretendía filosofar "a partir" del argumento, sino más bien meditar "además" del argumento, lo cual resulta adecuado para divertir y hacer pensar, que quizá sean las dos grandes finalidades del género novelístico"¹⁶

Estando de acuerdo con el final de la afirmación, tan sólo una matización a la premisa que no concuerda ni con la realidad ni con el propio razonamiento: como se ha visto, sí existe el humor a través de la parodia y, sobre todo, sí existe la ironía.

Igualmente, el *Beltenebros*, cuando hacen su aparición los diálogos, la acción se acelera y se inunda de un ritmo propio de cualquier clásico. Unos diálogos atributivos que además hacen de la ironía su arma más mordiente y de su concisión su más claro acelerador:

"-Walter -dije-. Parece que era yo el único que no se acordaba de él.

- Olvidar es un lujo, Darman.

- Hay lujos necesarios.

- A lo mejor es eso lo que piensa Andrade - Bernal sonrió, y automáticamente se llevó la servilleta a los labios-. Necesitaba lujo y nos vendió.

- ¿Por una cartilla de ahorro? En los buenos tiempos los traidores tenían cuentas numeradas en Suiza.

- Puede que también tenga una" (Bel: 48)

Aquí nos encontramos uno de los ejemplos donde se conjugan dos de los recursos policíacos propios de los autores norteamericanos, el discurso atributivo y la narración característica de la *Escuela Behaviorista*: a través de acotaciones cortas que señalan meros gestos o movimientos físicos –sonreír y llevarse una servilleta a los

¹⁶ Op. cit., pág. 40.

labios- se consigue que el lector pueda percibir la pausa fatídica que realiza Bernal para anunciar la sentencia de Andrade.

También los diálogos en los que habla del comisario Ugarte –o se habla de él- se mantiene ese esqueleto externo referido; lo que cambia atañe más bien al contenido de los mismos que, manteniendo el tono irónico, añade una dosis de misterio gótico terrorífico y fantasmagórico al que ya me he referido.

En cuanto al narrador de *El invierno en Lisboa* se podría decir que estamos ante un narrador que actúa como si fuera un típico Watson. En efecto, el narrador, un aficionado al jazz que admira a Biralbo como músico y que siente curiosidad por su vida, nos narra la historia “detectivesca” de Biralbo para poder encontrar a Lucrecia y conocer la causa y el camino de su huida. Cuando esto ocurre, sí actúa como una especie de Watson que escucha la hazaña del héroe-detective; eso sí, no como su acompañante sino como su oidor. Salvando esta diferencia, se produce el distanciamiento necesario que permite la fórmula de narración homodiegética, y que redundante en una intriga, objetividad, realismo y verosimilitud necesarios en toda narración policíaca que se precie.

Al mismo tiempo existe una “investigación” en la que el narrador ya no actúa como Watson sino como “detective” que quiere conocer todo acerca de Biralbo y Lucrecia. Y es aquí donde es necesario traer de nuevo a colación la finalidad pretendida por el autor en cuanto a procurar que el lector se identifique y acompañe al narrador en la admiración a la música de jazz y a Biralbo. De esta forma se le pide al lector que se una a la tarea investigadora del narrador que a través de cartas, discos y testimonios irá desentrañando los vericuetos de la vida de este músico. El narrador es un “oidor” que se puede asemejar a Watson, pero no se limita a escuchar sino que también busca pistas que le aclaren las zonas ocultas de Biralbo. Aquí estaríamos también ante una narración autodiegética más parecida a la narración en primera persona de las novelas norteamericanas, que mantiene igualmente una objetividad y una intriga que, en lo que se refiere a este aspecto, encuadraría a esta novela en una sintonía policíaca.

En cualquiera de los dos puntos de vista, el narrador utiliza fórmulas que restan velocidad a la acción y a trama de tal forma que, en contra de lo propugnado por la fórmula policíaca norteamericana, lo estático gana terreno a lo dinámico:

- Por un lado, el repetido uso del estilo indirecto a través de la expresión verbal “dijo” se muestra como una clara reafirmación de que el narrador está escuchando y reproduciendo después lo que le contaron el resto de personajes, sobre todo Biralbo; sin embargo, el estilo directo o los diálogos atributivos resultan mucho más adecuados para dar énfasis a la acción en sí, por encima de la narración de una historia a través de sus testigos.

- Por otro, también se repite por parte del narrador el verbo “pensar” en diferentes conjugaciones. Las reflexiones personales del narrador añaden un factor subjetivo y un punto de vista muy personal sobre los hechos que enjuicia. De esta forma, no sólo se hace más lenta la narración con esta digresión particular, sino que también se perjudica notablemente la objetividad pura y dura en la narración, propia de la estética policíaca, que consigue que el lector vaya haciendo su propia interpretación de lo narrado.

Las palabras de Morales Cuesta confirman lo anterior:

“El relato es de una minuciosidad increíble. Cada pequeña anécdota, cada pieza del argumento es lentamente desgranada en imágenes y símiles -continuamente recurre a la comparación como-, lo que reduce el hilo argumental, a veces incluso pueril, a un aspecto secundario. Aquí lo importante es la arquitectura, la construcción de una historia a partir de una simple anécdota policíaca o política”¹⁷

¹⁷ Op. cit., pág. 63.

En resumen, al igual que en *Beatus Ille*, nos encontramos con una figura del narrador rica en matices que participa, según la actitud pasiva o activa en lo que a investigación se refiere, de dos puntos de vista muy utilizados en las narraciones propias del género policíaco, pero que en algunos aspectos se convierten en obstáculo para una expresión formal rápida y objetiva.

Por el contrario, en *Beltenebros*, Muñoz Molina se alinearé claramente por un solo punto de vista autodiegético en primera persona que recuerda inmediatamente a Chandler.

En palabras de Rich:

"Muñoz Molina follows Chandler by using a first-narrator in *Beltenebros*."¹⁸

Sin embargo, el hecho de que en este aspecto utiliza la perspectiva clásica desde la que enfoca el maestro americano predispone a la mayor visión realista, verosimilitud y objetividad requeridas por el género, pero no es ninguna garantía de que se lleguen a cumplir las mencionadas características, como de hecho ocurre tanto en el tratamiento de los personajes –sobre todo Ugarte- o en la descripción del cronotopos. Y es que en este punto, Muñoz Molina se separaría de lo ya expuesto por Hart como característica específica de los autores policíacos españoles porque no quiere dar idea de verosimilitud ya que, en realidad, no quiere hacer una novela policíaca de género.

Si en el narrador y en los diálogos se pueden encontrar algunas influencias o similitudes con una expresión formal policíaca que tiene como principal resultado un punto de vista adecuado y, en menor medida en *El invierno en Lisboa*, un ritmo ágil que acompaña a la acción, es en las descripciones y en las reflexiones interiores donde sobre todo se ralentiza el ritmo. En *El invierno en Lisboa*, el narrador y Biralbo se recrean describiendo las ciudades que son el escenario de la acción, principalmente

¹⁸ Op. cit., pág. 87.

Madrid, Lisboa, San Sebastián y Berlín, haciendo afirmaciones donde la nostalgia, el lirismo, la evocación poética y la filosofía se dan de la mano para realizar digresiones que hacen un paréntesis en la acción narrativa y llegan a convertir estos escenarios urbanos en auténticos protagonistas de la novela; por poner un ejemplo:

“Supongo que hay ciudades a las que se vuelve siempre igual que hay otras en las que todo termina, y que San Sebastián es de las primeras, a pesar de que cuando uno ve la desembocadura del río desde el último puente, en las noches de invierno, cuando mira las aguas que retroceden y el brío de las olas blancas que avanzan como crines desde la oscuridad, tiene la sensación de hallarse en el fin del mundo” (Inv: 439)

Lo mismo ocurre con las interpretaciones musicales, el narrador, aficionado al jazz y admirador de Biralbo, describe las actuaciones con un puntillismo y una profusión de detalles casi proustianas, alejadas totalmente de la descripción rápida del escenario del club de jazz, de los músicos y de los instrumentos que se podría encontrar en la estética policíaca. En esta novela, el narrador se detiene y quiere que el lector que lo acompaña disfrute de cada segundo de música, quiere conseguir que casi la pueda escuchar. El capítulo XI, por ejemplo, comienza con las luces del Metropolitano atenuándose; a partir de ahí, cada detalle, cada gesto, cada toque personal de cualquiera de los músicos será descrito durante dos páginas consiguiendo que el lector se sumerja como alguien más entre el público y pueda llegar a sentir la “banda sonora” de la novela; sin embargo, una expresión formal policíaca ortodoxa no permitiría esta parada musical en una narración que no se puede detener.

Quizás, las detenciones producidas en torno a la descripción de las ciudades y de las actuaciones musicales tienen su verdadera explicación en que pretenden ser el telón de fondo propicio para una serie de digresiones alrededor del romance entre Lucrecia y Biralbo, verdadera esencia de una novela sentimental o de aprendizaje como es esta. De esta forma, reflexiones en torno a este tema (Inv: 78 ó Inv: 130)

consiguen que la relación entre los dos protagonistas ensombrezca de tal modo a la trama de misterio y acción que esta pasa a un segundo plano.

Si tenemos en cuenta lo anterior, es más entendible que, por ejemplo, la huida de San Sebastián de Biralbo y Lucrecia en un coche a gran velocidad (Inv: 97) necesite de constantes puntualizaciones, matices, descripciones musicales, metáforas y comparaciones que nunca serían necesarias en un relato policíaco y que no harían otra cosa que distraer al lector con las lucubraciones de los protagonistas. Sin embargo, en esta novela sí son necesarios porque más que la pura acción y el suspense lo que importa es la relación amorosa entre los dos. Biralbo y Lucrecia huyen de Malcolm pero, sobre todo, se escapan de su propia incapacidad para amarse, se dan una última oportunidad en el amor, de ahí que sean “fugitivos de una ciudad condenada”.

Un ejemplo que resume muchos de los elementos distorsionantes de lo policíaco en cuanto a expresión formal se refiere, lo tenemos en cómo nos presenta el autor una conversación más con Biralbo, que de pronto gira al estilo indirecto para que el protagonista se desahogue con el triángulo de Lucrecia, la ciudad y su música:

“Dijo que más que el dolor de la soledad se despertó a la sorpresa de un mundo y de un tiempo que carecían de resonancias, como si desde entonces debiera vivir para siempre en el interior de una casa acolchada: la ciudad, la música, su memoria, su vida, se habían entramado desde que conoció a Lucrecia en un juego de correspondencias o de símbolos que se sostenían tan delicadamente entre sí, me dijo, como los instrumentos de una banda de jazz” (Inv: 84)

Por el contrario, en *Beltenebros* se repiten los elementos distorsionantes que se daban en *El invierno en Lisboa*, pero mucho menos acentuados. La acción y los diálogos atributivos hacen que *Beltenebros* sea la que más se aproxime a una expresión formal genuinamente policíaca. Sin embargo, se hace necesario señalar algunas parcelas donde igualmente se hace un paréntesis formal a lo policíaco.

En esta novela, también la ciudad no es descrita como jungla de asfalto a través de ráfagas descriptivas insertadas en la narración de la acción. Aquí también el protagonista, Darman, se detiene a describir las ciudades con parsimonia, con comparaciones, marcando su presencia a través de verbos y pronombres, dejando que el lector pueda ver la evocación y la triste nostalgia que subjetivamente nace del narrador y protagonista, y perdiéndose por tanto la descripción breve, realista y objetiva de lo policíaco:

“La ciudad era igual a cualquier otra de Inglaterra o Francia, una de esas ciudades que después de anochecer abandonan sus calles a los automovilistas que las cruzan viniendo desde muy lejos y ni siquiera las miran. Pensé rencorosamente en las vidas ocultas tras los postigos de madera y las fachadas ocre y amarillas. Yo había visto calles semejantes en una noche muy antigua de temporal y de fracaso” (Bel: 21)

Algo parecido ocurre con la descripción del apartamento de Andrade, con la que comienza el capítulo noveno. El principio apunta a una visión aséptica y desprendida de lo subjetivo del “detective” Darman:

“Un pequeño vestíbulo, un pasillo desnudo sobre el que colgaba el cable retorcido de una sucia bombilla, un estricto comedor con un sofá de patas metálicas y una mesa y cuatro sillas de material sintético que imitaba la madera...” (Bel: 109)

Después la descripción se empieza a alargar en demasiados detalles y en una imaginación del detective que empieza a fantasear con un Andrade vestido con los trajes que ve para ir al encuentro de Rebeca, que después de ver los bolsillos nos habla de la traición, que enlaza con el caso Walter. En resumidas cuentas, lo que empieza como una descripción policíaca termina siendo la excusa para que el narrador y protagonista termine realizando una serie de reflexiones interiores.

Y es que si en *El invierno en Lisboa* las digresiones sobre el tema amoroso comían terreno a la trama de intriga, en *Beltenebros*, en menor medida, la parábola fría que quiere realizar Muñoz Molina sobre la sinrazón de ideas políticas totalitarias hace que el protagonista se detenga en una serie de reflexiones sobre el conflicto interior que le quema por dentro, y que, lógicamente, va en detrimento de la búsqueda de Andrade –de la que no está convencido- y de la lucha con Ugarte, que también nace de un conflicto de Darman con su propio pasado.

En consecuencia, se puede decir que estas dos novelas, siguiendo la trayectoria creativa del autor en el tiempo, suponen una clara aproximación a una expresión formal policíaca. Si *El invierno en Lisboa* supone un primer paso, *Beltenebros* es la confirmación más clara de esta línea. No obstante, sólo es posible hablar de aproximación, ya que se pueden detectar muchas secuencias en las que el autor se aparta de esta línea de expresión, que viste a una trama policíaca secundaria, para acercarse a formas mucho más reflexivas y estáticas que se hacen necesarias para poder desarrollar en su plenitud el más profundo núcleo temático de estas novelas.

6.3.3. La distorsión: *Los misterios de Madrid* y *El dueño del secreto*.

En las dos siguientes novelas escritas por este autor, se van a utilizar, al igual que ya ocurriera con otros resortes técnicos de la novela policíaca, algunos elementos de la expresión formal propia de la novela negra norteamericana; pero todo ello con un fin paródico o distorsionado.

En *Los misterios de Madrid* los diálogos son abundantes, muchos de ellos acompañan perfectamente a la agilidad que requiere la acción con gran concisión y una forma atributiva. Un ejemplo:

“- No hay tiempo que perder -dijo la rubia, cuando los pasos se alejaron-. Pueden habernos seguido. Pueden llegar en cualquier momento.

- ¿Quiénes? -Lorencito volvía a tener miedo-. ¿El Bocarrape y el Bimbollo?

- Los otros -la rubia se mordió los labios sin pintar-. Los más peligrosos. Los que raptaron al pobre Matías Antequera.

- ¿Uno gordo, un chino y uno que lleva una uña muy larga?

- Yo no los he visto nunca -dijo la rubia-. Si los hubiera visto, si sospecharan de mí, no estaría viva.” (Mis: 80)

Son diálogos con frases cortas y rotundas, que aceleran mucho el ritmo de la narración, casi calcados, como el ejemplo anterior de una novela policíaca. Otra cosa bien distinta será el contenido de las frases, donde, como no podía ser menos, también está patente el tono de parodia que inunda toda la novela (siguiendo con el mismo ejemplo la pregunta de Lorencito sobre los caricaturizados perseguidores: “un gordo, un chino y uno que lleva una uña muy larga”).

También se sigue una forma de narrar muy rápida en todo aquello que no son diálogos. Es necesario traer de nuevo a colación la figura de un narrador que permanece oculto y que se limita a transcribir y poner en papel todas las hazañas que Lorencito le ha grabado en un magnetófono. Si a ello unimos la cantidad de peripecias vividas por el protagonista que son narradas en capítulos que nunca superan las diez páginas, se puede concluir que no hay mucho tiempo para detenerse en minuciosas descripciones o bizantinas digresiones.

En consecuencia, la desviación de lo policíaco no existe en la fachada formal de la novela, que podría ser perfectamente policíaca. La nueva burla de esta estética hay que encontrarla, por un lado, en el punto de vista tremendamente subjetivizado que existe en Lorencito, y que transmite a un narrador que es su admirador incondicional. Por otro lado, la forma de expresarse, tanto en el narrador mediatizado como en las frases literales extraídas de Lorencito, está ausente de la mirada fría, objetiva y de hiriente ironía de la que hace gala el detective. De esta forma, cualquier descripción, de los personajes o de los escenarios urbanos de Madrid, se inunda de adjetivos y giros propios de la estética de una dictadura que hacía también de la

manera de expresarse una forma de propaganda, así como de muletillas y comentarios coloquiales. Uno de los personajes donde mejor se puede observar esta forma de expresión subjetivizada desde una perspectiva castiza, patriótica, reverente y católica es en el conde consorte de la Cueva:

“Porque don Sebastián no es sólo (o eso dicen) multimillonario, y aristócrata, y compañero de cacerías del monarca reinante, así como de diversos magnates de la política y de las finanzas: también preside, por privilegio consuetudinario, la cofradía más antigua de nuestra Semana Santa, la del Santo Cristo de la Greña, cuyas trompetas y tambores conmueven desde hace cuatro siglos las madrugadas de los Jueves de Pasión, cuando con la primera luz del día el trono procesional aparece majestuosamente junto a la fachada renacentista de la Iglesia del Salvador, que fue fundada por don Francisco de los Cobos y aún pertenece a la familia” (Mis: 8)

Estas expresiones castizas aparecen muchas veces entrecortadas con continuas acotaciones de un narrador que quiere dejar constancia de que la paternidad de muchas de las frases es del propio Lorencito. Acotaciones que cortan el desarrollo normal y fluido de la frase:

“Aquel señor tan educado, que le había inspirado tanta confianza, le estaba proponiendo, lo que él mismo, valientemente, sin tapujos, llamó después un acto sexual contra natura (...) Se alejó de allí, contaría luego, como alma que lleva el diablo” (Mis: 61)

A pesar de todo lo que se acaba de señalar, la expresión formal de esta novela se acerca mucho, sobre todo en el ritmo y en los diálogos que dan mucha agilidad a la narración, a una expresión genuinamente policíaca. Es, no obstante, el marcado

carácter subjetivo en la forma de narrar y en el casticismo de las expresiones lo que hace que el lector termine dejándose llevar por una visión paródica del detective.

Algo parecido ocurre en *El dueño del secreto*. Partimos de la narración de una conspiración contra el régimen franquista: se suceden las reuniones nocturnas, las idas y venidas en taxi, las cargas de la policía en la universidad. Todo apunta a que es posible utilizar una expresión formal que ayude al lector a que pueda sentir el vértigo de la acción y del peligro. Sin embargo, más que eso, lo que el lector puede percibir es de nuevo una desvío de la expresión formal rápida y objetiva hacia otra donde la memoria nostálgica ha comido el terreno a la intriga y a la acción. De esta forma la narración se hace en una primera persona que no se mantiene fría y distante tal y como hace el héroe-detective: todo lo contrario, constantemente se hace alusión a los recuerdos usando los verbos “recordar” o “acordarse”; los sentimientos de nostalgia de lo que fue un paréntesis de aventura en una vida adocenada salen a flote ensombreciendo y ralentizando con ello la propia trama de intriga:

“Aún me acuerdo del momento en que leí la noticia, una tarde nublada que en mi memoria más parece de marzo” (Due: 11)

Jamás se hubiera permitido al detective *hard-boiled*, de mirada fría y penetrante, insertar en su narración en primera persona una frase aislada que no refleja sino el más puro de los sentimientos de añoranza: “Aquellos fueron tiempos” (Due: 23).

Por otra parte, los diálogos aparecen con menos profusión que en cualquiera de las novelas que ya han sido citadas. Hasta que no se entra en el segundo tercio de la novela no aparecen los primeros diálogos atributivos, a partir de este momento se suceden algunos intercalados pero que nunca llegan a construir una suerte de expresión formal que funcione como auténtico hilo conductor. En ocasiones, incluso se llega a abusar de un estilo indirecto que resta mucha rapidez a la narración: lo que pretende el autor es dotar a lo narrado de un aire pretérito que barniza el realismo de

la escena y le confiere un aura de recuerdo casi idealizado. Un ejemplo lo tenemos en la página donde se describe el encuentro del protagonista con la mujer de Ataúlfo:

“Le dije que venía por lo del puesto del mecanógrafo (...) Me dijo que su marido probablemente se retrasaría un poco...” (Due: 33)

Un recurso utilizado que también ralentiza la acción pero consigue aumentar el grado de intriga es cuando se abandona la narración de los hechos y se da paso a una prolepsis que, sin abandonar el aire mitificador de los tiempos pasados, anticipa la trama futura:

“Mal podía imaginarse él que unas semanas más tarde iba a encontrarse envuelto conmigo en una conspiración como a la portuguesa, ni que una imprudencia suya habría de contribuir a que se malograra, retrasando en varios años la llegada de la democracia” (Due: 14)

En definitiva, lo que podía ser una expresión formal policíaca se convierte en otra que en muchos momentos se ralentiza en aras de un lirismo contenido y con una fuerte dosis de nostalgia:

“Recuerdo, seguramente sin motivo, una primavera gris, de domingos largos y nublados sin lluvia, una lentitud de expectativa y de amenaza en el paso del tiempo” (Due: 90)

6.3.4. La aproximación novedosa: *Plenilunio*.

Siguiendo la producción artística de Muñoz Molina, en la última novela que nos queda por señalar, *Plenilunio*, se produce una falsa aproximación a una expresión formal policíaca. Está narrada en una tercera persona heterodiegética que en principio

centra su atención omnisciente en la figura del héroe-detective y en la investigación que lleva a cabo para descubrir al asesino de la niña. Después irá fijando su punto de vista en otros personajes: el padre Orduña, el terrorista, Susana, Ferreras, la víctima y su familia, la mujer del inspector. Hasta aquí, todo encuadra dentro de los cánones, incluso cuando su mirada nos permite explorar el propio interior del asesino de una manera novedosa, a través del fluir de la conciencia. A partir del capítulo 12 utiliza esta técnica para conseguir que el retrato del asesino transmita al lector una sensación asfixiante, claustrofóbica, llena de tensión y de nerviosismo:

“Traga saliva, ha apretado demasiado los dientes y ahora al sabor de la saliva y del anís desleído en ella se mezcla el de la sangre, igual que se le mezcla la intensidad del recuerdo y la del vaticinio, el impulso que no quiere o no sabe contener, la tentación de llegar al filo, de no traspasarlo, de seguir a una chica joven o a una niña hasta el ascensor y en el último momento hacer como que echa a andar hacia la escalera, la voluptuosidad de detener las cosas en el punto justo de máxima tensión, de ir aproximándose a ellas y no llegar nunca, un perdón secreto...” (Ple: 179)

Y así se van sucediendo las páginas sin ningún punto y aparte, a través de frases entre comas que van escudriñando el pensamiento del asesino martilleantemente y creando una atmósfera opresiva. Cuando el autor omnisciente se centra en este personaje y decide esta forma de expresión que no es habitual en la novela policíaca, nos trasladamos a un tipo de relato policíaco “crook story” que al mismo tiempo bebe de los relatos policíacos de corte más psicológico de Highsmith o Simenon, por ejemplo. Lo interesante, desde el punto de vista formal, es la enorme tensión que se consigue atropellando al lector con un vómito de pensamientos fugaces y de sensaciones que incrementan sobremanera el grado de suspense ante el nuevo crimen que se avecina.

En la misma línea de enfoque criminal, se añade un nuevo personaje –más secundario- con la aparición de un terrorista de ETA que sigue al inspector y va anotando cada detalle de su vida cotidiana con el fin hipotético de acabar con otro inspector de policía. También se aparta en este punto el autor de la fórmula heterodiegética que impera en la novela y nos muestra la labor de vigilancia del terrorista a través de una fórmula poco utilizada en la producción policíaca: la literalidad de sus propias notas manuscritas:

“Se levanta todas las mañanas a las ocho. Lo primero que hace es asomarse en pijama a la calle. Aparta unos segundos la cortina y mira primero a la ventana de enfrente y luego a la calle. Se fija en los coches aparcados, para comprobar las matrículas. Sale hacia las ocho y media. Traje, corbata, anorak verde oscuro.” (Ple: 163)

El terrorista se convierte en un personaje hitchcockiano que observa impunemente a través de una ventana indiscreta y va anotando telegráficamente, con frases lacónicas y asépticas, toda la información necesaria para el plan criminal. Al igual que ocurría en el caso anterior, apartándose de la forma de expresión que conduce la novela, el autor va intercalando fragmentos entrecomillados del diario macabro del terrorista, consiguiendo dar una vuelta de tuerca más a la tensión que ya había creado el criminal de Fátima. El lector puede sentir de forma mucho más directa, a través de las frases fugaces del terrorista, el peligro que corre la vida del inspector.

Dejando atrás estas fórmulas novedosas que, pese a no ser instrumentos tradicionales generan una gran inquietud sin que se pierda el ritmo creado en el hilo de la investigación del inspector, no dejan de utilizarse los diálogos rápidos y atributivos, con expresiones coloquiales y duras, aunque tampoco de forma muy profusa, y con el fin de avanzar en la investigación:

"- No la violó -dijo de golpe Ferreras, apurando el coñac-. En ningún momento se corrió, el malnacido. Ni rastro de semen, fuera o dentro de ella. Le desgarró la vagina, eso sí. Con los dedos seguramente. Había un pelo púbico en su garganta.

- ¿Y la sangre?

- Casi toda de él, menos la de la hemorragia vaginal, que a ella no le manchó la ropa, porque ya estaba desnuda.

- ¿Es la misma sangre que había en el ascensor?

- Idéntica. Grupo cero. Se debió de cortar profundamente con algo." (Ple: 106)

Sin embargo, todo se queda en una aproximación novedosa al interferir en la novela descripciones de personajes que no se limitan a una breve presentación, para que posteriormente sean los diálogos y el propio transcurso de la trama los que vayan conformando en el lector su propia idea del personaje. Un ejemplo lo tenemos ya desde el propio principio de la novela en el que se detiene varias páginas para hacer la presentación del padre Orduña.

Otro ejemplo claro de lo anterior lo tenemos en el capítulo 14, en él se intercalan los apuntes del terrorista y la investigación criminal del asesinato con la visión filosófica de la vida propia de Ferreras, y que tienen la virtud de frenar el ritmo y la tensión creados con las formas novedosas que se han señalado.

No obstante, el gran factor que consigue que la expresión formal se quede en una novedosa aproximación a lo policíaco es el conjunto de extensas digresiones del inspector y de Susana en torno a su propia trayectoria vital. Reflexiones que van a conseguir que la temática sentimental o existencialista se ponga a la misma altura que la trama de la investigación policíaca. El autor se va a valer también de la tercera persona omnisciente y de los diálogos para desarrollar esta vertiente temática, incluso llegará a utilizar la primera persona en la confesión entrecomillada que le hace el inspector al padre Orduña, en la que el protagonista hará un autoexamen de lo que ha sido su existencia y del aire fresco y renovado que ha supuesto en ella el encuentro

con Susana. Este desahogo del inspector ocupará casi por completo el capítulo 26 y comenzará con las palabras reveladoras del inspector:

“No es que ya no tengas fuerzas para seguir escondiéndome”
(Ple: 362)

7. Ordenamiento narrativo.

7.1. El ordenamiento narrativo en la novela policíaca tradicional.

El profesor Valles Calatrava, en la obra ya citada, propone un esquema de acción de la novela clásica de enigma que pasaría por las siguientes etapas:

- Orden inicial previo.
- Crimen(es).
- Búsqueda como proceso racional.
- Localización del delincuente(s).
- Restauración del orden inicial.

En el caso de la novela negra estaríamos ante una secuencia parecida pero con algunas variantes:

- Desorden inicial.
- Crimen (es).
- Búsqueda como proceso dinámico.
- Localización del delincuente(s)
- Orden final parcial.

Siguiendo las etapas anteriores, generalmente la estructura de las novelas, tanto las novelas de enigma como las de Hammet y Chandler, es lineal; sin embargo, y sobre todo a raíz de las variantes de Hammet¹, la rigidez de la estructura del relato clásico de enigma –preámbulo o planteamiento, investigación y resolución- se mantiene a grandes rasgos, pero modificando el enfoque de estas tres partes que –no lo olvidemos- ahora están más dirigidas a desvelar el cómo del misterio que el quién, aunque este último aspecto no pierde muchas veces su importancia.

De esta forma, algunas novelas comienzan presentando al criminal y a sus crímenes; incluso en una doble *in media res* –*La llave de cristal* o *Cosecha Roja* de Hammet, por ejemplo- que precipita la acción vertiginosamente con una trama y una conversación ya iniciadas antes del principio de la narración. Otras veces –*El hombre*

¹ María José Álvarez hace hincapié en su obra ya citada en la importancia de estas variantes que después serán retomadas y desarrolladas por Chandler y el resto de escritores norteamericanos de novela negra.

delgado- el planteamiento se alarga exageradamente debido a la resistencia del detective a hacerse cargo del caso o se mezclan –*La llave de cristal*- diversos conflictos paralelos que con el desarrollo de la trama se irán interconectando entre ellos en el núcleo de la investigación. En definitiva, todo conduce a una mayor rapidez en la trama, generadora de más suspense y acción, y más compleja.

Como ya hemos citado, los conflictos o misterios no son uno solo y, algunas veces, la resolución del primero pone fin a la fase del planteamiento del auténtico conflicto de la novela. En este sentido, Chandler, por ejemplo, comienza *Farewell, my lovely* con la historia de Malloy: a medida que avancemos en la lectura pensaremos que es una parte de la trama muy secundaria, sólo al final descubriremos los puntos de conexión con la trama principal. En *The Big Sleep*, el asunto de las cartas donde se amenaza con el chantaje a la familia Sternwood se resuelve muy pronto y se convierte en una trama muy secundaria. Este tipo de complicaciones en la trama hacen que autores como George Dove lleguen a afirmar que se trata de una de las principales características de Chandler:

"A careful examination of his seven novels will show that Chandler contributed in at least two important ways to the structure of the detective story: he varied his plots in such fashion as to best accommodate his material, and he developed an approach to structure that has been widely imitated by writers of the private-eye school"².

Con respecto a los desenlaces, y en lógica consecuencia con todo lo ya explicado, se evitan anuncios o advertencias al lector del posible final: acciones trepidantes -algunas veces casuales tanto para el detective como para su alter ego, el lector- llegarán hasta finales dialécticos donde un diálogo concluirá con la trama –*El sueño eterno* de Chandler.

² DOVER, J.K. Y OTROS, *The critical response to Raymond Chandler*, Westpor CT , Greenwood press, 1995, pág. 102.

Otro aspecto importante a señalar es lo que Colmeiro denomina autorrestricción comunicativa, que hace que siempre haya una discordancia entre lo que se conoce de la historia que se investiga y la propia investigación:

“De hecho, todos los diferentes puntos de vista utilizados en la novela policiaca se caracterizan por la crucial separación existente entre narrador e investigador”.³

Tanto en la narración homodiegética –Watson, por ejemplo- como en la autodiegética –Marlowe- o en la heterodiegética –Maigret- se oculta, por diferentes motivos, parte de la información necesaria al lector. Este hecho llevaría consigo estructuras retardatorias –disgresiones, pistas falsas, descripciones, complicación en el estilo- y fragmentarias que retrasan la conclusión o la distribuyen en distintos fragmentos a lo largo del texto –*flash-back*.

7.2. La presencia del ordenamiento narrativo policiaco en Muñoz Molina.

La estructura que presentan las obras de la narrativa de Muñoz Molina es el bloque temático de los estudiados en este trabajo que, en general, menos influencias recibe de la novela policiaca y del cine negro. Muñoz Molina rompe con la construcción narrativa clásica, pero no renuncia en absoluto a una de sus finalidades principales, la intriga. En este sentido, la estructura de la trama policiaca tiene como principal finalidad provocar en el lector el deseo de conocer, tal y como considera Porter que es propio del relato policiaco:

“Yet the plot is not important for his own sake but for the emotions it enables an author to excite the reader”⁴

³ Op. cit., pág. 76.

⁴ Op. cit., pág. 26.

7.2.1. *Beatus Ille*: la investigación anunciada y la influencia en los extremos.

La primera novela, *Beatus Ille*, es un claro ejemplo de ruptura de los cánones policíacos con una ordenación narrativa que no sigue el tiempo lineal y que relega a un segundo plano e incluso olvida la investigación criminal. Para autores como Kleinert las estructuras cerradas policíacas se quedan cortas en esta obra:

“El autor hace que los distintos planos temporales se confundan en parte, con lo cual se superan considerablemente las estructuras narrativas convencionales de la novela policíaca y también de la novela histórica tradicional”⁵

La novela está dividida en tres partes, constando, cada una de ellas de 12, 14 y 3 subdivisiones o capítulos, respectivamente.

En la primera parte, el capítulo 1 comienza con un narrador oculto describiendo a Inés en busca de un Minaya que está en la estación, a punto de partir de Mágina después de todo lo ocurrido. Más que a una novela policíaca, este comienzo nos recuerda al cine negro: estaríamos ante la clásica escena de la filmografía negra donde el protagonista se nos muestra cuando ya ha ocurrido todo y, a continuación, en un *flash-back* absoluto, se nos comenzará a narrar la trama detectivesca. Sin embargo, en la novela se riza el rizo y no nos traslada de primera hora hasta el momento en que Minaya llega a Mágina, sino hasta la propia infancia del protagonista y la persecución política que ha sufrido en la universidad.

En todo este proceso van apareciendo los personajes que guardan relación con la casa de D. Manuel; sin embargo, ni el narrador oculto ni el “detective” Minaya ni un autor omnisciente nos lo van presentado al más puro estilo de la novela clásica de enigma.

⁵ Art. cit., pág. 227.

Vamos conociendo de los personajes a través de las opiniones que tienen sobre ellos los demás. Coincide con esta opinión Andrés Soria, que afirma que en *Beatus Ille*:

“Se invierte por tanto el plan de la novela policíaca. El lector va conociendo a los personajes a tenor de lo que cada uno de ellos dice de los otros”⁶

A la altura del capítulo 5 de la primera parte todavía no existen señales de que exista un misterio a resolver. Este hecho resulta inconcebible en una ordenación narrativa tradicional de novela de enigma; en este caso, es una prueba más de que la trama detectivesca en la misma es muy secundaria.

Los primeros cuatro capítulos se convierten en una especie de presentación de los protagonistas de la forma tan poco ortodoxa que ya se ha comentado. En el capítulo 5 la novela comienza a anticipar un enigma que el narrador oculto conoce y al que Minaya y los lectores se ven abocados de forma premonitoria. Y curiosamente el capítulo comenzará volviendo al punto de partida temporal de la novela que da origen al *flash-back*:

“Tal vez ahora, en la estación, cuando recuerda y niega”
(Bea: 44)

El autor quiere comenzar un nuevo ciclo de la novela en el que no obstante todavía se resiste a aparecer el enigma, simplemente se anunciará el dédalo de misterio en el que, gracias al narrador oculto, está perdiéndose Minaya:

“Lo conducía, y no hacia la clave del laberinto que por entonces ya empezaba a imaginar, sino hacia la trampa que él mismo estaba tendiéndose con su imaginación” (Bea: 53)

⁶ Art. cit., pág. 109.

Casi en la mitad de la primera parte, el propio enigma que se anticipa es un misterio. Habrá que esperar al final del capítulo 6 para comenzar a vislumbrar la que parece que es la víctima: cuando Inés desvela a Minaya el detalle de la escultura de Utrera:

“- No está dormida. Le han pegado un tiro en la cabeza y está muerta” (Bea: 64)

De esta forma, el final de algunos capítulos tomará tintes de una intriga más policíaca, suspense que hasta ahora brillaba por su ausencia. Estas interrupciones son consideradas por Yvette Sánchez recursos tomados del relato policial con el fin de crear suspense y:

“Como estratagema para que el lector continúe su lectura”⁷

Sin embargo, para Latorre, el final de estos capítulos con una interrogación:

“Como en las mejores novelas del género (por herencia del folletín) resulta demasiado evidente y puede ser considerada como un rasgo paródico”⁸

Por mi parte, pienso que en el caso de esta primera novela, y en contra de lo que va a suceder en *Los misterios de Madrid*, por ejemplo, estos finales de capítulo herederos de lo policíaco tienen como intención crear suspense, mucho más que el posible efecto paródico, ya que, como ya hemos visto, la metáfora de búsqueda es básica y esencial en la misma.

⁷ SÁNCHEZ, Y. “Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina” en *Cuadernos de narrativa* nº 2 (1997), pág. 100.

⁸ Op. cit., pág. 157.

En el capítulo 7 vuelve a desaparecer la trama de investigación y se hace un recorrido histórico por la familia de Minaya. Habrá que esperar al capítulo 8 para que, por fin, se formule la pregunta clásica de la novela tipo *whodoit*, que formula Minaya de forma casi involuntaria:

“Quién la mató, dijo, arrepintiéndose enseguida, pero no había reprobación en la mirada de Medina, sí una tranquila extrañeza, como si lo sorprendiera descubrir que al cabo de tantos años aún quedaba alguien que seguía haciendo esa misma pregunta” (Bea: 80)

Este es el punto señalado, el pistoletazo de salida, ya bastante avanzada la novela, para que de comienzo la “investigación guiada” de Minaya. De nuevo aparecen tibias influencias de una estética de intriga en finales como el del capítulo 11 donde se desvela una información muy importante:

“La bala que la derribó no había venido desde los tejados por donde los milicianos perseguían a un fugitivo, sino de una pistola que alguien empuñó y disparó en la misma puerta del palomar” (Bea: 104)

Así concluirá la primera parte, con un Minaya:

“Preguntándose quién de ellos, quién de los vivos o de los muertos había sido un asesino treinta y dos años atrás” (Bea: 113)

A pesar de que todo hace pensar que la pregunta será contestada en las páginas siguientes, la segunda parte supone un parón, o más bien una recreación de dos momentos cruciales en la vida de Solana, los días que compartió con Manuel y Mariana hasta la muerte de esta última y el tiempo difícil de la postguerra. En esta segunda parte -otra ruptura más de la ordenación narrativa policíaca- desaparece la

referencia del detective Minaya; es el narrador cada vez menos oculto, Solana, quien va recreando esta época. Se incide así también en otro de los enigmas de la novela: ¿qué le ocurrió realmente a Solana? Para reafirmar la intriga que conlleva este enigma también se concluirá el capítulo 5 de la segunda parte con una frase que va anunciando la explicación a esta incógnita de manos del propio narrador:

“Presencio el amanecer de Mágina, fumando inerte, junto al cristal, como si amaneciera en una ciudad donde yo también estoy muerto” (Bea: 148)

Se retoma después –insisto, sin la presencia de Minaya- el asesinato de Mariana a partir del capítulo 9, y no será hasta el capítulo 13 cuando aparecerá una nueva pista.

La segunda parte concluye volviendo de nuevo hacia atrás en el tiempo y deteniéndose en el momento justo y lleno de tensión mientras Solana aguarda a sus perseguidores. Si la primera parte concluye con la incógnita del asesino de Mariana, la segunda se hace eco del interrogante que supone la propia muerte de Jacinto Solana. Los finales de las dos partes, al igual que los enigmas de la novela, contienen un paralelismo particular y atractivo en cuanto a ordenación narrativa.

La tercera y última parte vuelve al momento en el que Minaya está en la estación. Esta es la parte menos extensa de la novela y la que se acerca más a la ordenación tradicional. En ella se da una explicación racional y se resuelven los misterios de la muerte de Mariana y de la hipotética desaparición de Solana. Incluso, como en las novelas policíacas clásicas, se establece un duelo entre el detective Minaya y el asesino Utrera hasta que éste último termina por confesar su culpa.

No se entiende entonces muy bien por qué Rich nos habla de un caso no cerrado refiriéndose a esta novela:

"Solana denies one of the very foundations of the formal detective novel -narrative closure- and unlike a detective story, the "case" is in not fat "closed".⁹

El lector descubre todas las incógnitas de la novela, incluso la frase final de la novela nos confirma que Inés va a coger el tren junto a Minaya. Otra cosa distinta, como bien dice Latorre es que:

"La obra no da la sensación de ser una obra cerrada, porque en la novela lo importante no es esa estructura de novela policíaca de la que se vale el autor"¹⁰

Pero los enigmas "policiacos" se resuelven y, en consecuencia, la influencia de la ordenación narrativa policíaca está presente en esta novela en los extremos de la misma y de sus segmentos. Por un lado, en el *flash-back* que arranca a partir de un Minaya esperando en la estación que se vuelve a repetir al final de capítulos y de las partes; por otro, en el final de algunos capítulos que generan la intriga propia de esta estética, y en la propia parte final que sirve de clásico desenlace y explicación de los frutos de la investigación. Sin embargo, me estoy refiriendo sólo a los extremos de las partes de la novela: el propio contenido de la misma, lo que existe entre los dos extremos, pretende ser básicamente el testimonio de unos personajes y de la época en la que viven. Por tanto, la trama policíaca es simplemente la tela de araña que enlaza las distintas secuencias temporales y ayuda a conformar el armazón de la construcción narrativa.

7.2.2. La imitación como parodia en *Los misterios de Madrid*.

Los misterios de Madrid es la única novela de Muñoz Molina donde se respetan, en lo que a ordenación narrativa se refiere, los esquemas más clásicos de la

⁹ Op. cit., pág. 84.

¹⁰ Op. cit, pág. 314.

novela policíaca. Esta ordenación narrativa está presente en los 28 capítulos en los que está dividida.

El punto de partida ambiental es el inmovilismo propio de una ciudad de provincias, Mágina, donde la vida transcurre siguiendo un ciclo vital tradicional: estamos más bien ante el orden inicial de la novela de enigma, no ante una jungla de asfalto caótica desde el inicio. Curiosamente será este último escenario más propio de la novela negra norteamericana el que aparecerá casi enseguida con un Madrid acechante y lleno de peligros para el detective, un mundo al que no pertenece y que rompe precisamente una situación tranquila y sosegada de partida.

Después de este orden inicial, el primer capítulo ya anticipa desde su título ("Una cita enigmática") la aparición del misterio (inserto en el propio título de la obra) a resolver que no es otro que descubrir quién ha robado la imagen del Santo Cristo de la Greña.

Los propios títulos de los capítulos siguen siendo el mejor exponente de que se está siguiendo un esquema típico en la trama policial. Así, en el capítulo tercero comenzaría la "búsqueda como proceso racional" del criminal por parte del detective y el título va en clara consonancia: "Preparativos del viaje". Lo mismo ocurre durante la propia trama con frases lapidarias que exageradamente quieren remarcar los peligros que corre el detective y los avances que va realizando, todo ello rodeado de un suspense intencionadamente subrayado: "Un encuentro inesperado", "Fugitivo en la noche", "El puñal homicida", "Una calumnia y un cadáver", "Asesinato en la Gran Vía", "De nuevo acorralado", etc.

En los finales de todos y cada uno de ellos se encuentran insertos los más descarados ejemplos de autorrestricción comunicativa que intentan sorprender al lector con una nueva revelación para, inmediatamente después, concluir el capítulo sin incluir más información y dejando al lector, como si de un serial televisivo de intriga se tratara –se publicó por primera vez por entregas en *El País*–, a la espera de una explicación en los capítulos sucesivos. Así, por ejemplo, las frases finales de algunos capítulos son:

- Cap. I: "Nos han robado la imagen del Santo Cristo de la Greña".

- Cap. II: "Usted sale para Madrid esta misma noche, en el expreso de Algeciras".

- Cap. XI: "Espéreme dentro de una hora en el Café Central".

- Cap. XV: "Lo primero de todo era encontrar sin pérdida de tiempo esa misteriosa tienda llamada El Universo de los Hábitos".

- Cap. XVI: "Pero no era un hombre vivo: era la imagen del Santo Cristo de la Greña".

- Cap. XX: "Pepín Godino respiraba con los ojos cerrados y la boca húmeda y abierta, con la camisa empapada de sangre".

Incluso el título del final es un claro reflejo de que la trama novelesca ha terminado según los cánones de la ordenación narrativa policíaca con la "localización del delincuente(s)" de una forma que pretende saciar la curiosidad contenida del ávido lector: "Una revelación sorprendente".

En el último capítulo ya hemos vuelto al orden inicial y, por lo tanto, a Mágina, cerrando un círculo que vuelve a su origen y que termina de confirmar el carácter conservador al que se ha aludido de la novelística policíaca, que pretende volver a un orden casi reaccionario que no permita ninguna salida de tono. Es precisamente en este punto donde Resina encuentra un claro enfrentamiento entre el fondo y la forma de esta novela:

"El misterio inicial ordena la trama según la formula narrativa. Pero la naturaleza de este enigma, su valor anecdótico, pone al descubierto una incongruencia entre la ideología de la forma y la ideología del contenido... Al final de la novela, resuelto el enigma del tráfico de imágenes, persisten

sin embargo los misterios de la capital, el misterio barroco de este artefacto óptico y corte de los milagros capaz de renovarse con sólo recodificar sus viejas significaciones”¹¹

Coincido en gran parte con la afirmación de Resina, ya que si bien la estructuración de los capítulos sigue una clara línea diacrónica en el tiempo en cuanto al desarrollo de la investigación criminal, esta no es más que otro instrumento paródico al servicio de la descripción de una sociedad española supuestamente postmoderna, pero que en realidad simplemente se ha lavado la camisa de sus valores más tradicionales y castizos. Ahora bien, si no intentamos ahondar en la verdadera esencia de la novela, y simplemente nos quedamos con la resolución del enigma planteado, la ordenación narrativa se corresponde perfectamente con la policíaca.

7.2.3. La autorrestricción comunicativa expresa en *El dueño del secreto*.

En *El dueño del secreto* la ordenación narrativa no es complicada: el protagonista y cronista recuerda su aventura madrileña de los tiempos de estudiante. La acción transcurre linealmente en el tiempo y en 1974, en Madrid, durante un par de semanas. Las únicas rupturas mínimas de esta línea temporal son las referencias del protagonista a su presente rutinario y cotidiano:

“Voy a otra ciudad, las pocas veces que salgo de mi pueblo, en verano, sobre todo, los años en que mi mujer yo alquilamos un apartamento en la playa” (Due: 76)

O al modo en que llegó a Madrid o conoció a algunos personajes como Ataúlfo (Principio del Cap. II)

En este caso, el misterio a desvelar por el lector aparece desde la primera frase de la novela:

¹¹ Op. cit., págs. 273-274.

"Formé parte de una conspiración encaminada a derribar al régimen franquista"

También se utilizan en esta novela mecanismos de ordenación narrativa propios de la estética policíaca. El narrador autodiegético conoce en qué consistió y qué tuvo como resultado la misteriosa conspiración que se presenta desde el principio; sin embargo, utiliza la autorrestricción comunicativa para crear la intriga necesaria en el lector, adelanta la posterior repercusión de los acontecimientos pero no describe en qué consistieron:

"Mal podía imaginarse él que unas semanas más tarde iba a encontrarse envuelto conmigo en una conspiración como la portuguesa, ni que una imprudencia suya habría de contribuir a que se malograra" (Due: 14)

En el lector se va creando la tensión y la impaciencia por descubrir el alcance de la conspiración que se avecina y que malévolamente es anunciada por el narrador:

"Faltaban dos meses para el abril glorioso de Lisboa, menos de tres para el levantamiento español en el que yo aún no sabía que iba a participar, poco más de año y medio para que muriera el enano mineral" (Due: 30)

Sin embargo, la honradez de narrador le hace reconocer la poca trascendencia que tuvo su papel en la conspiración, e incluso ya nos adelanta en las primeras páginas el fracaso de la misma, pero sigue ocultando información e incitando al lector a que continúe con la lectura para saber qué pasó en esa aventura:

"Es cierto que mi relevancia entre los conspiradores era mínima, y que no llegué a tratar a casi ninguno de ellos, y también es evidente que dicha conspiración fracasó, pero nada de eso elimina la verdad de mis correrías por Madrid transportando

mensajes ni del peligro de ser apresado que corrí en algún momento” (Due: 16)

No podemos olvidar la personalidad y la motivación que, en palabras del propio autor, lleva al narrador de esta novela a contar su aventura:

“Un personaje como el protagonista de *El dueño del secreto* tiene una vida que se ha frustrado por diversas razones, y él asocia la felicidad y la libertad con los años de estudiante.”¹²

En consecuencia, el narrador, influido por una nostalgia casi enfermiza, quiere barnizar de misterio la supuesta conspiración en que apenas participó y que, para más inri, fracasó. Y la manera de conseguir que ese misterio apunte hacia una dimensión histórica no es otra que contar sólo la repercusión que tuvo o que pudo tener, pero, al igual que el detective, ocultar conscientemente los detalles que permitan mantener viva la llama de la intriga.

7.2.4. La ruptura secuencial en *Plenilunio* como estructura retardatoria.

En cuanto a *Plenilunio*, la ordenación narrativa transcurre en distintos planos en los que fija su atención el autor omnisciente. En palabras de Muñoz Molina:

“Cada personaje tiene su propia legitimidad”¹³.

Esto lleva consigo que la narración heterodiegética se rompa en distintas coordenadas espacio-temporales en virtud del personaje donde haya puesto el foco de atención.

¹² Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

¹³ Ver apéndice: Entrevista con Muñoz Molina.

En este sentido, Vibeke Grubbe nos habla de una expansión temática en el género policíaco a partir de la publicación de los 10 tomos de *Novela de un crimen* de los suecos Maj Sjöwall y Pero Wahlöö; dicha expansión:

“Ensancha, claro está, de modo considerable la potencialidad del género para transformarse en un medio narrativo serio y matizado de análisis psicosocial en profundidad”¹⁴.

Grubbe considera que hay tres ejes temáticos en *Plenilunio*:

- Eje del crimen central: asesinato cumplido y abortado de las dos chicas, enfocado principalmente a través del asesino.
- Eje existencial: sentimientos del inspector.
- Eje del crimen secundario: atentado contra el inspector ¹⁵.

En cuanto al eje existencial, se hace necesario matizar que los sentimientos de Susana están muy presentes en la novela, a la misma altura que los del inspector. En cualquier caso, según el capítulo en el que nos hallemos y la voz distinta de cada personaje en la que fije su atención el narrador, la secuencia será distinta a la anterior, pero sí conectará y estará relacionada con la secuencia del mismo eje temático que le precede.

De esta forma podríamos hacer la siguiente ordenación de la novela:

A) Dentro del punto de vista del inspector podemos hacer varias subdivisiones dependiendo del punto de vista del personaje desde el que el autor omnisciente decide enfocar la narración y del aspecto temático en el que se incide; así:

- Se intercala la investigación y la descripción de los sentimientos del inspector: el capítulo primero comienza “in medias res” con un inspector que ya está buscando al criminal. En el capítulo

¹⁴ Art. cit., pág. 111.

¹⁵ Art. cit., pág. 113.

tercero y en el cuarto volvemos al plano secuencial del primero, pero es ahora cuando se ofrecen al lector por primera vez algunos datos del asesinato de la pequeña. También existe en el capítulo 27, 29, 31.

- La escena gira en torno al reencuentro del inspector con el padre Orduña, que sirve como excusa para repasar la vida anterior y los sentimientos del inspector; capítulos 2, 6, 10, 26.

- Se intercala la investigación y la relación entre Susana y el inspector; capítulos 5, 7, 10, 11, 13, 23.

- El capítulo exclusiva gira en torno a los sentimientos y pensamientos del inspector; por ejemplo, los capítulos 19 y 33.

B) Otro punto de vista sería el de Susana -capítulos 8, 18, 21, 32-, que sirve como estructura retardatoria y se inserta en el eje temático sentimental y existencial de la novela.

C) El punto de vista del asesino comienza en el capítulo 12 y continúa en los capítulos 15, 17, 20, 22, 28. Aunque también sirve como estructura retardatoria en la investigación propiamente dicha, aportan la tensión de la ya se ha hablado en cuanto a la forma de expresión.

D) El punto de vista del terrorista comienza en el capítulo 14, intercalándose con digresiones desde el punto de vista de Ferreras, y con respecto al mismo se pueden hacer las mismas observaciones que respecto al punto de vista del asesino.

E) El punto de vista de Paula, la niña que no llega a ser asesinada sería otra estructura retardatoria, esta vez desde el enfoque de la víctima, que se intercala en los capítulos 24 y 30.

F) Por último, el punto de vista de Ferreras se convierte en un enfoque residual en el ordenamiento narrativo de la novela y se inserta en el capítulo 25.

Nos encontramos por tanto ante una clara ruptura de la clásica ordenación policíaca basada en un solo punto de vista y lineal en el tiempo. Sin embargo, ello no es óbice para que la narración, a través de distintas formas de expresión y con saltos en el tiempo, avance en una investigación que al final concluirá con la detención del criminal. Los sentimientos y digresiones de cada personaje dentro de su particular punto de vista actuarían también como estructuras retardatorias de la solución de un enigma que en principio se centra en saber quién es el asesino y que después lo hará en cómo detenerlo. Estaríamos por tanto ante un efecto, secundario en cuanto a que quizá no fue querido por el autor, utilizado por muchos escritores policíacos a la hora de crear más intriga.

Existen también influencias de la ordenación narrativa policíaca cuando se cierra el capítulo con una información nueva sorprendente que se lanza sin ofrecer más explicaciones, generándose la intriga necesaria para que el lector salte de capítulo: por ejemplo, en el capítulo 23, después de una noche de amor entre el inspector y Susana, la acción vuelve bruscamente a la investigación y concluye el capítulo con una llamada telefónica de un policía que ha localizado al inspector:

“- Pero, jefe, ¿dónde se ha metido?, llevamos horas buscándolo.

- ¿Ha pasado algo?

- Ha desaparecido otra niña” (Ple: 333)

Lo mismo ocurre con el final del capítulo 6, que concluye con una frase misteriosa del padre Orduña:

“Quiero enseñarte algo.” (Ple: 70)

7.2.5. La ordenación de documental cinematográfico en *El invierno en Lisboa*.

Esta novela está dividida en 20 capítulos que, a su vez, pueden ser divididos en tres bloques en función de la propia construcción narrativa de la historia y la presencia de la intriga policíaca:

- Capítulos 1-13.
- Capítulos 14-19.
- Capítulo final.

a) Capítulos 1-13: la acción de la novela comienza *in media res* con el reencuentro entre Biralbo, que ahora se llama Giacomo Dolphin, y el narrador en Madrid. La historia de amor entre Biralbo y Lucrecia pasa por cuatro momentos que tienen una ciudad, o una ausencia de ciudad, como referentes: San Sebastián, ausencia de Lucrecia en San Sebastián, Lisboa y ausencia de Lucrecia en Madrid. De esta forma la novela comienza en el inicio de la cuarta etapa, con un Biralbo instalado en Madrid, huyendo de Malcolm y sin tener noticias de su amada y extrañada Lucrecia.

A partir de este encuentro, el narrador, a través de su propia curiosidad y del testimonio de Biralbo, nos va a relatar la historia de la relación sentimental entre los dos protagonistas a modo de documental televisivo: por norma general, los capítulos comienzan con un diálogo entre Biralbo y el narrador que continúa la línea temporal de la última época de Madrid; a continuación, se nos van narrando, siguiendo también un orden lineal en el tiempo, los tres momentos temporales asociados a una ciudad que hemos citado. Parece que estamos ante un documental cinematográfico con una serie de capítulos semanales con el mismo formato: un punto muy próximo en el tiempo que sirve de

arranque para continuar con la narración de la historia justo donde se había quedado en el capítulo anterior.

No existe ninguna intención de crear una estética policíaca en el autor creando este formato de ordenación narrativa parecido al documental: a pesar de que algunas películas de cine negro puedan seguir esta estructuración, la realidad es que en estos trece primeros capítulos se nos narra la esencia temática de la novela, que no es otra que la propia educación sentimental del protagonista.

Sin embargo, sí existe una necesidad del autor en crear una intriga cercana a lo policíaco dentro de esta estructura documental que tiene un tema amoroso. Y se va a dar en dos momentos. Por un lado –de nuevo– el final de algunos capítulos crea un ambiente intrigante que pretende sembrar en el lector una trama de suspense que aparece muy remarcadamente al final, si bien el desarrollo de la historia es básicamente de temática sentimental. Por ejemplo, el capítulo primero terminará con una frase rotunda y subyugante:

“Él tenía una historia y guardaba un revólver”
(Inv: 15)

Igualmente, el capítulo segundo terminará con la llegada de un enigmático sobre vacío, el capítulo cuarto con la huida misteriosa de Lucrecia a Berlín, o el capítulo doce con la aparición repentina y fantasmal de una Lucrecia que vive en Lisboa.

Por otro lado, la aparición de la palabra enigmática “Burma”, que sirve de llave para desvelar el enigma en torno a Lucrecia, Malcolm y Morton, también servirá de cierre intrigante en el final del capítulo quinto, pero, de igual forma, aparecerá de forma premonitoria rompiendo la línea temporal de los dos planos argumentales: el de los encuentros en Madrid entre el narrador y Biralbo, al comienzo de los

capítulos, y el de la propia narración en sí del idilio entre Biralbo y Lucrecia. Así ocurre, por ejemplo, cuando se escucha la canción con el mismo título y se quiere anticipar el misterio que hay en torno a la palabra:

“Burma, Burma, Burma, repetía como un augurio o un salmo la voz lóbrega de Billy Swann” (Inv: 21)

b) Capítulos 14-19: el final del capítulo trece dejará en suspense la trama de persecución policíaca que se desarrollará en los siguientes seis capítulos:

“¿Ya no te acuerdas del viejo Bruce Malcolm?”
(Inv: 129)

Con esta interrogación cargada de la ironía propia de la estética de los diálogos de novela y de cine negro, aparece el malvado Malcolm en el enigmático escenario de Burma. A partir de ahí, y siguiendo el esquema que hemos denominado como documentalista de los primeros capítulos, se suceden situaciones y capítulos donde Biralbo se convierte en involuntario detective que, dentro de una acción trepidante, huirá de sus perseguidores, encontrará y volverá a perder a Lucrecia y desvelará el misterio de Burma.

En lógica consecuencia con las tres partes descritas, el capítulo diecinueve no concluye con un final intrigante sino con Biralbo tirando una botella vacía en la papelera del hotel en el que ha conversado con el narrador toda la noche, hasta que la luz de la mañana entra por las ventanas. La historia ha concluido y sólo resta el broche final.

c) De este modo, el capítulo final se convierte en una especie de epílogo en el que la principal novedad es que el narrador deja de ser un mero espectador y se convierte en participante activo del final de la trama, además de ser la única voz que cierra la novela con la huida de Biralbo y las apariciones fantasmagóricas y nebulosas de Morton, su rubia acompañante y la etérea y sublime Lucrecia. Rich describe el final como:

“*In media res* with Lucrecia searching for Biralbo to warn him of the danger he is in, and with Malcolm and Morton still in pursuit of Lucrecia, Biralbo and the painting”¹⁶

Al margen de que se equivoca Rich con respecto a Malcolm, puesto que se supone que ha muerto, lo cierto es que lleva razón al hablar de un final abierto. Un final de amor imposible que, de nuevo, recuerda a la película *Casablanca*.

En consecuencia, nos hallamos ante una estructura documental presente en la estética cinematográfica negra y que se puede dividir a su vez en dos partes. En la primera, la influencia de una ordenación narrativa policíaca está presente en los finales de los capítulos y en la aparición atemporal de la palabra “Burma”. Es en la segunda donde a todo lo anterior se une una trama de acción que hace avanzar los capítulos de forma vertiginosa. En este sentido, la primera parte, indirectamente actúa como estructura retardatoria de esta segunda que es donde tiene lugar la vertiente más policíaca de la obra y donde se desvela el misterio anunciado inicialmente.

¹⁶Op. cit., pág. 86

7.2.6. *Beltenebros*: la narratividad del cine negro y la tensión de la novela negra.

Esta novela, dividida en 18 capítulos, a mi juicio, puede ser dividida de modo parecido a *El invierno en Lisboa*. De esta forma, se podría hablar de dos primeras en torno al encargo de asesinar a Andrade (Capítulos del 1 al 13) divididas a su vez en un antes (Capítulos del 1 al 4) y un después (Capítulos del 5 al 13) de la llegada de Darman a Madrid.

Esta primera parte muestra desde su primera frase la tensión que trae consigo el que el lector sepa que Darman tiene la intención de matar de nuevo, al igual que hizo con Walter, a un hombre a sangre fría. En este sentido, la crónica de la muerte anunciada de Andrade, junto a la presentación de este personaje como alguien ausente, huidizo y asustado nos muestran una especie de elipsis de este personaje y su inminente ejecución que hacen aumentar la tensión en un lector, que se ve forzado, guiado por Darman, a imaginar la vida, fuga y muerte de este personaje. Con respecto a este punto, se hace patente la influencia del cine negro y, en particular, de Hitchcock. En su artículo ya citado *Fábula de la pupila del arquero* pone como ejemplo de magistral elipsis un asesinato la película *Frenesí*, de Alfred Hitchcock. Muñoz Molina considera que el arte no debe decir, sino sugerir. Debe ser la imaginación del lector la que desarrolle la escena del crimen: igual piensan los autores de novela negra, sobre todo –como hemos reseñado– con respecto a la descripción de los personajes.

El capítulo primero comenzará *in media res* con un Darman que ya ha llegado a Madrid; sin embargo, inmediatamente después, mediante la técnica propia del cine negro del *flash-back*, la acción se traslada al momento anterior en el que recibe el nuevo encargo de asesinar a alguien en su residencia de Inglaterra. Desde el principio, la técnica importada del cine del *flash-back* va a tener una importancia crucial en el ordenamiento narrativo de la novela. En este sentido, Marí llega a considerar que

existen tres niveles de estructura narrativa, el momento en el que Darman narra lo ocurrido, el caso Andrade y el caso Walter, de esta forma:

“El texto se desarrolla, por tanto, como una amplia analepsis, o *flash-back*, dentro del cual se intercalan otras analepsis o *flash-back* de alcance más limitado”¹⁷

En mi opinión, considerar un amplio *flash-back* a toda una acción lineal en el tiempo, que además se mantiene como norma, sería similar a afirmar que cualquier narración en primera persona y con tiempos verbales de tiempo pasado es una narración en continuo *flash-back*. Cosa distinta sería que en algún momento de la novela hiciera aparición un Darman que está situado en el presente desde el cual supuestamente nos narra lo acontecido a modo de memoria o diario; sin embargo, no existe ninguna escena situada en ese presente, la novela comienza y termina con un verbo en pasado. La línea continua en pretérito se quiebra tan sólo por el ya referido comienzo y por la narración en los capítulos 9 y 10 de la historia paralela, anterior en el tiempo, del caso Walter, que son los verdaderos *flash-back*, aunque Marí les otorgue un alcance más limitado.

Por otro lado, este hecho de compaginar dos historias sucedidas en distinto tiempo hace que Morales Cuesta nos induzca a pensar en la existencia de una estructura fragmentaria, propia de otros autores:

“Dos intrigas paralelas que recuerdan a Borges, así como el paralelismo de situaciones pasadas y presentes recuerdan a Vargas Llosa y a Faulkner.”¹⁸

¹⁷ Op. cit., pág. 188.

¹⁸ Op. cit., pág. 62.

Sin embargo, el paréntesis de la narración del caso Walter en los capítulos 9 y 10 sirve como ralentización del desenlace de la muerte de Andrade, en la que Darman es el criminal, pero no sirve como estructura fragmentaria y retardatoria de la investigación en la que Darman es detective –la que se podría llamar caso Ugarte– puesto que esta trama no se inicia hasta el capítulo 14.

Las simetrías en la arquitectura exterior de la novela no hacen sino confirmar la división en tres partes que he querido establecer. De este modo, la primera parte comienza con la ya repetida frase: “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca”, y se cierra, después de contar todos los pasos previos para llegar a esta ciudad, con la frase final del capítulo 4, que se convierte en una vuelta a la frase inicial de la nueva, y en consecuencia, al inicio de la persecución final en Madrid de un Andrade condenado a morir, que es precisamente el contenido de la que he denominado segunda parte:

“Yo era exactamente igual que ese hombre de la fotografía que me estaba esperando en un almacén de Madrid. Por esa razón vine a buscarlo.” (Bel: 54)

Tanto en la primera como en la segunda parte, se repiten en varias ocasiones dos tipos de finales. Por un lado, se vuelve a dar la repentina aparición de un personaje, o el anuncio de un peligro, que pretenden crear en el lector la intriga propia de lo policíaco: es el caso, por ejemplo, del final del capítulo 12 con la repentina y sorprendente aparición de un Andrade que hasta ese momento se había mostrado oculto y escurridizo. Y más patente resulta aún el caso del final del capítulo 9, que fuerza la división en dos capítulos con el *flash-back* que nos traslada hasta el caso Walter:

“Le dije que a la mañana siguiente yo mataría a Walter. Usaría un cuchillo: bastaba que durante media hora él distrajera a Rebeca Osorio” (Bel: 127)

Por otro lado, se repiten los finales de capítulo en los que el protagonista, Darman, termina subiéndose en un taxi que se aleja. Es el caso de los capítulos 1, 6 y 8. La posible influencia de lo policíaco a la hora de analizar la utilización recurrente de este final no se puede encontrar en la novela sino en el cine negro. Estaríamos mas bien ante una traslación de técnicas visuales cinematográficas a lo literario. De esta forma, los capítulos pasan a ser secuencias espaciales que terminan con el alejamiento en taxi del protagonista hacia otro escenario. Muñoz Molina se convierte así en un creador literario que separa sus capítulos de forma parecida a como un guionista de cine negro dividiría sus secuencias con el fin de que fueran más intrigantes y estuvieran mejor hilvanados los cambios espaciales de los personajes. En este sentido, para Jorge Marí, que aborda esta novela desde la perspectiva de la influencia del cine en la misma:

“La insistencia y el detalle de los desplazamientos físicos de Darman refuerzan el protagonismo de la narración en *Beltenebros*, porque sólo mediante continuos desplazamientos puede Darman ir desentrañando los misterios que le rodean”¹⁹

La tercera parte (capítulos 14 al 18) comienza con la muerte de Andrade. No se puede olvidar que, en principio, esa era la misión a realizar por un Darman forzado a ser un sicario sin escrúpulos. A partir del capítulo 14, con la muerte de Andrade, comenzará el papel de Darman como verdadero héroe, pasará a ser entonces el detective con tintes épicos que desvelará el escondite y la identidad del malvado Ugarte, bestia que tiene atrapada a la bella Rebeca. Este giro en la trama cuando esta está ya muy avanzada es propio de las novelas de Chandler y Hammett, en las que la verdadera investigación del detective no aparece en los primeros capítulos, en cuyo interior, y al igual que ocurre en *Beltenebros*, sólo existe de modo oculto o solapado.

¹⁹ Op. cit., pág. 193.

También en esta tercera parte todos los finales de capítulo terminan con una revelación de la nueva trama suspendida en el aire, intentando que el lector entrecorte su respiración a la espera de seguir leyendo el próximo capítulo:

- El capítulo 14 concluye con la aparición enigmática de un hombre con la espada torcida que une el presente de Darman en el caso Andrade y el pasado en el caso Walter:

“¿No se acuerda de mí? Yo trabajaba ahí al lado, en el Universal Cinema. Vendía las entradas” (Bel: 197)

- El capítulo 15 concluye con el descubrimiento de la comunicación secreta entre el Boîte Tabú y el antiguo Universal Cinema.

- El capítulo 16 concluye con el hallazgo de Rebeca Osorio –madre- que vive oculta y recluida en el viejo cine.

- El capítulo 17 finaliza con la aparición espeluznante y amenazadora de Ugarte:

“Darman”, me dijo, yo quería que fueras, yo no quería que vinieras aquí” (Bel: 230)

- La novela llega a su fin con la muerte de un Ugarte que cae fulminado por encima de la barandilla de madera vieja del cine.

En definitiva, en la ordenación narrativa de esta novela es donde más se pueden encontrar muchas de las influencias de la estética policíaca por cuanto vuelve a insistir en finales de capítulos con revelaciones sorprendentes, en la presentación de la verdadera misión del detective no desde el principio, en la utilización de la elipsis y del *flash-back*, así como en la división cinematográfica de la novela a través de secuencias que finalizan siempre con el detective montándose en un taxi.

Bibliografía

1. Fuentes primarias: La obra de Antonio Muñoz Molina.

1.1. Narrativa, ensayos y recopilaciones :

- *Ardor guerrero*, Barcelona, RBA, 2000.
- *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Diccionario del Nautilus*, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- *El dueño del secreto*, Barcelona, RBA, 1997.
- *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- *El jinete polaco. (Prólogo de Francisco Rico)*, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.
- *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

- *En ausencia de Blanca*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1999.
- *La Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta, 1991
- *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero & Ramos, 1994.
- *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- *Las apariencias*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- *Plenilunio*. Madrid, Alfaguara, 1997.
- *Pura alegría*. Alfaguara, Madrid, 1998.
- *Sefarad*. Madrid, Alfaguara, 2001
- *Te golpearé sin cólera y otros cuentos*, Madrid, CESISA, 1991.
- *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

1.2. Artículos.

- "Adán y Eva" en *ABC literario* de 5 de noviembre de 1988, pág. XII.
- "Desconocidos" en *ABC literario* de 1 de octubre de 1988, pág. XIV.

- "Descrédito del cine" en *El País* de 1 de abril de 1991, pág. 10.
- "El detective inexistente" en *ABC literario* de 3 de septiembre de 1988, pág.

XIII.

- "El jazz y la ficción" en *Revista de Occidente* nº 93 (1989), págs. 23-26.
- "El verano de Proust" en *ABC literario* de 21 de mayo de 1988, pág. XIV.
- "Fábula de la pupila del arquero" en *ABC literario* del 24 de octubre de 1987, pág. XI.
- "La edad de la novela" en *ABC literario* de 16 de abril de 1988, pág. VIII
- "Lectura y adicción" en *ABC literario* de 20 de agosto de 1988, pág. XII.
- "Los detectives" en *El País* de 12 de junio de 1992, pág. 42.
- "Noticia de una tentativa" en *El País* de 29 de Mayo de 1986, pág. 15
- "Un visionario" en *Revista de Canal +* de julio de 1999, pág. 10.

2. Fuentes secundarias. Bibliografía sobre Muñoz Molina.

- ALONSO DE LOS RIOS, C. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina" en *El Suplemento Semanal de El País* de 14 de abril de 1996, pág. 19.
- ARIAS, J. "Muñoz Molina, en el cine" en *El País (Barcelona)* de 30 de septiembre de 1989, pág. 37.

- ASTORGA, A. “Nueva York es el Senegal con Máquinas” en *ABC* de 12 de febrero de 2004, pág. 57.

- BASSETS, LL. “Beatus Ille” en *El País Libros*, 20 de febrero de 1986, pág. 2.

- BAUSCHMANN, A. “Cambio social reflejado en un género popular” en *Revista de estudios hispánicos* nº 21 (1987), págs. 246-260.

- BENET, V. “El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo” en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XX (1995), págs. 167-177.

- BERMÚDEZ, S. “Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*” en *España Contemporánea*, 7.2 (1994), págs. 7-25.

- BERTRAND DE MUÑOZ, M. “La mitificación en *Beatus Ille*” en *Lengua, literatura, sociedades. Cuadernos Hispánicos*, Vol. 3 (1990), págs. 95-107.

- CAÑO, A. “Un escritor en Manhattan” en *Babelia (El País)* de 28 de febrero de 2004, págs. 2-3.

- CHAMPEAU, G. “Comparación y analogía en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina” en *Cuadernos de narrativa* nº 2 (1997), págs. 107-124.

- COBO NAVAJAS, M.L. *Antonio Muñoz Molina de Beatus Ille a El jinete polaco*, Úbeda, UNED, 1996.

- ESCUDERO, J. “Entrevista con Antonio Muñoz Molina” en *Letras Peninsulares* 7.1 (1994), págs. 277-291.

- ESTEBAN, I. “Entrevista con Antonio Muñoz Molina” en *Diario Sur* de 11 de febrero de 2004, pág. 66.

- FAJARDO, J.M y MUÑOZ MOLINA A. *La huella de unas palabras. Antología de Antonio Muñoz Molina. Conversación y correspondencia con José Manuel Fajardo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

- FRANZ, T. R. “Jazz Specifics and the Characterization and Structure of *El invierno en Lisboa*” en *Revista de estudios hispánicos* nº 34 (2000), págs. 157-164.

- GARCIA, C. J. “Beltenebros: Una misión incierta” en *España Contemporánea*, T. XII, nº2 (1999), págs. 7-20.

- GARCIA, L. “Entrevista a Antonio Muñoz Molina” en *Mundo Mapfre* nº 40 (2003), págs. 30-34.

- GARCIA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA, A. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid, Hiperion, 1994.

- GARCIA RONDA, A. “Insistencia” en *El Urogallo* nº 36 (1989), págs. 58-75.

- GARCIA-MORENO BACO, F. *La narrativa española de los 80 a la luz de la crítica postmodernista: El caso de Antonio Muñoz Molina*, Ph. Diss. Michigan State University, 1992.

- GONZÁLEZ, O. B. “El tiempo de la imaginación: Orfeo y la música en *El invierno en Lisboa*” en *Confluencia* nº 10 (1995), págs. 42-54.

- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. “Beatus Ille (1986), de Antonio Muñoz Molina: Reescribir la Historia, reescribir la ficción” en *Hisp. XX* nº 13 (1995), págs.259-267.

- GOPEGUI, B. “Entrevista. Antonio Muñoz Molina” en *Tribuna* nº 19, (1989), págs. 116-117.

- GUTIÉRREZ, D. “La desmitificación como proceso semiótico en Beatus Ille de A. Muñoz Molina” en *Lengua, literatura, sociedades. Cuadernos Hispánicos*, Vol. 3 (1990), págs. 85-96.

- HASUMI, S. *Entrevista a Antonio Muñoz Molina*, 12 de marzo de 2001 en www.vdlbooks.com.

- JURISTO, J.A. *Entrevista con Antonio Muñoz Molina* en *El independiente* de 7 de Julio de 1989. Pag. 30.

- KLEINERT, S. “Antonio Muñoz Molina. El encuentro de arte y crimen” en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Ingenschay y Neuschafer, 1994, págs. 219-229.

- LATORRE MADRID, M. A. *La narrativa de Antonio Muñoz Molina: Beatus Ille como metanovela*, Universidad de Málaga, 2003.

- MACKLIN, J. "Double identity: Memory, duplicity and dissimulation in Antonio Muñoz Molina's *Beltenebros*" en *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster, Aris & Phillips, 1995, págs. 83-97.

- MARTIN GIL, J. F. “Entrevista con Antonio Muñoz Molina” en *Quimera* nº 83 (1988), págs. 24-29.

- MARTINÓN, M. “Género y narrador en *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina” en *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna* nº 14 (1995), págs. 87-108.

- MOLINA-GAVILÁN, Y. “Poéticas regionales ante la postmodernidad: dos escritores andaluces” en *Revista Lucero*, Vol. 5 (1994), págs. 106-113.

- MORALES CUESTA, M.M. *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996.

- NAVAJAS, G. “El Übermensch caído en Antonio Muñoz Molina: la paradoja de la verdad reconstituida” en *Revista de estudios hispánicos* nº 28 (1994), págs. 213-233.

- “De Unamuno a Antonio Muñoz Molina. El proyecto moderno y el siglo XXI” en *Revista Siglo XX*, Vol. 15 (1997), págs. 131-146.

- “Una estética para después del postmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española” en *Revista de Occidente* nº 143 (1993), págs. 105-130.

- OROPESA, S. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén, 1999.

- ORTEGA, J. “Una reflexión sobre la maldad: Plenilunio de Muñoz Molina” en *Revista Iris* (1999), págs. 157-164.

- PILLADO-MILLER, M. “Sobre la adaptación cinematográfica de *Beltenebros*” en *Ojancano* nº 11 (1996), págs. 21-35.

- PITA, E. «Entrevista a Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina» en *Magazine de El mundo* nº 227 (2004), págs. 13-15.

- POPE, R. "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina" en *España Contemporánea II* (1992), págs. 111-119.

- RIBAS, J. "Antonio Muñoz Molina" en *Ajoblanco* (1989), págs. 48-55.

- RICH, L. *The narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and "El Desencanto"*, New York, Comparative Romance Languages and Literatures, 1998.

- ROLPH, W. "Desire in the Dark: Beltenebros Goes to the Movies" en *Revista canadiense de estudios hispánicos* nº 20 (1995), págs. 117-125.

- SALABERT, J. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina" en *El País* de 27 de mayo de 1987, n. pág.

- SÁNCHEZ, Y. "Recursos de suspense en las novelas de Antonio Muñoz Molina" en *Cuadernos de narrativa* nº 2 (1997), págs. 93-106.

- SCARLETT, A. "Conversación con Antonio Muñoz Molina" en *España contemporánea* T. VII nº 1 (1994), págs. 69-82.

- SCHEERER, T.M. "Antonio Muñoz Molina" en TORO A. y INGENSCHAY, D. (EDS.) *La novela española actual. Autores y Tendencias*, Reichengerger, Kassel, págs. 231-252.

- SOLANA, J. "Entrevista. Antonio Muñoz Molina: ...y el jugador sólo mira" en *El reportero* de 12 de febrero de 1988.

- SORIA OLMEDO, A. “Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina” en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 458 (1988), págs. 107-111.

- SPERBER, R. *Modernism and Mass Culture in Botho Straub and Antonio Muñoz Molina*, Ph. D. Univ. of Washington, 1995.

- THOMPSON, O. *Beltenebros. Historia secreta de un rodaje*, Barcelona, Íxia Films, 1991.

3. Bibliografía sobre novela policíaca y cine negro.

- ALVAREZ, M.J. *Claves para un enigma: la poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*, Universidad de León, 1994.

- AMELL, S. “La novela negra y los narradores españoles actuales” en *Revista de estudios hispánicos* nº 20.1 (1986), págs. 91-102.

- “Literatura e ideología: El caso de la novela negra en la España actual” en *Monographic Review/ Revista Monográfica*, Vol. III, 1-2 (1987), Univ. de Texas/Texas Tech. Univ, págs. 192-201.

- ARDAVÍN, C. “La novela española del desencanto político” en *Ojáncano* nº15 (octubre de 1998), págs. 47-59.

- AYALA, F. *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.

- CAUDET, F. *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, De la Torre, 2002.

- CHANDLER, R. *The simple art of murder*, New York, Ballantine Books, 1977.

- *El sueño eterno/ Adiós muñeca*, Barcelona, RBA, 1994.

- *El largo adiós*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

- CHESTERTON, G. K. *The Blue Cross* en *The Innocence of Father Brown* , Harmondsworth (Middlesex), Penguin, 1950.

- CLAUDIN, V. “Con Vázquez Montalbán sobre novela policíaca española” en *Dossier Serie Negra, Camp de l’arpa* nº 60-61 (1979), págs. 36-39.

- COLMEIRO, J. F. *La novela policíaca española. Teoría e Historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

- COMA, J. *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1986.

- CRUZ, J. “Hay que reducir el infierno” en *El País* de 8 de junio de 1992, pág. 32.

- DE CASTRO GARCIA, M.I./MONTEJO GURRUCHAGA, L. *Tendencias y Prodecimientos de la novela española actual*, Madrid, UNED, 1990.

- DE LA PLAZA, F. “La sombra inmóvil del que va a morir. Nota para una iconología del cine de Orson Welles” en *Cuadernos cinematográficos*, Universidad de Valladolid (1989), págs. 129-146.

- DOANE, M. A. *The Desire to Desire: The Women’s Film of the ‘40’s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

- DOTRAS, A. M. *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

- DOVER, J.K. Y OTROS, *The critical response to Raymond Chandler*, Westpor CT , Greenwood press, 1995.

- EISENSTEIN, S. *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

- ENCINAR, A. (ED.) *Historias de detectives*, Barcelona, Lumen, 1998.

- FAULKNER, W. *Luz de agosto*, Madrid, Alfaguara, 2002.

- GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degree*, París, Seuil, 1982.

- GIL CASADO, P. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.

- GIMFERRER, P. *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985.

- GRELLA G. Y OTROS. *Murders and Manners : The Formal Detective Novel*, Woodstock, Robin W. Winks, 1988.

- GUBERN, R. *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1976.

- HAMMETT, D. “The Advertisement is Literature” en *Western Advertising* (1925), págs. 82-83.

- *Cosecha roja*, Barcelona, Alianza Editorial, 1994.

- *La llave de cristal*, Barcelona, Alianza Editorial, 1999.

- HART, P. *The Spanish Sleuth. The detective in Spanish Fiction*, Cranbury (NJ), Associated University Presses, 1987.

- HAYCRAFT, H. *The art of the Mystery Story*, New York, Carroll and Graf Publishers, 1984.

- HOLLOWAY, V. R. *El Posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

- HÜHN, P. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction" en *Modern Fiction Studies* nº 33.3 (1987), págs. 452-470.

- JAMES, H. *Los papeles de Aspern*, Barcelona, Tusquets, 2001.

- JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*, Nueva York, New Directions, 1971.

- KENNEY, W. P. *The Dashiell Hammett Tradition*, Michigan Univ., 1964.

- LANGA PIZARRO, M. M. *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, 2000.

- LE CARRE, J. *Call for the Dead*, London, Gollancz, 1983.

- MACDONALD, R. *El martillo azul*, Madrid, El País, 2004.

- MACSHANE, F. (ED.) *The Notebooks of Raymond Chandler*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1976.

- MARCHANT RIVERA, A. *Literatura e historia de la cultura escrita. Prácticas bibliófilas y escriturarias en El Quijote de Cervantes*, Univ. de Málaga, 2003

- MARÍ, J. *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970*, Madrid, Libertarias, 2003.

- MARLING, W. *The American Roman Noir*, Athens, University of Georgia Press, 1995.

- MARTÍNEZ CACHERO, J.M. *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986.

- MONEGAL, A. “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer” en *Anthropos* nº 140 (1993), págs. 57-61.

- MONLEÓN, J. *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971.

- MORRISSETTE, B. *Novel and film: Essays in Two Genres*, Uni.v. of Chicago Press, 1985.

- MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*, London, Peter Owen, 1958.

- PASTOR, S. *Cine y literature: la obra de Jesús Fernández Santos* en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- PAVESE, C. *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

- PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

- PORTER, D. *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1980.

- PUÉRTOLAS, S. *La vida oculta*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

-RESINA, J.R. *El cadáver en la cocina : la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.

- SANTAMARINA, A. *El cine negro en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

- SCHMID B. y OLLÉ M. (EDS); *La novela policíaca en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional de Basilea, 30-31 de enero de 1998*. Seminario Románico de la Universidad de Basilea, 1998.

- SELDEN, R. *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1998.

- SOLDEVILA DURANTE, I. *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.

- TODOROV, T. "The Typology of Detective Fiction" en *The Poetics of Prose*, New York, Cornell Univ. Press, 1977.

- URRUTIA, J. *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

- UTRERA, R. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

- VALLES CALATRAVA, J.R. *La novela criminal española*, Univ. de Granada, 1991.
- VAZQUEZ DE PARGA, S. *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.
- VAZQUEZ MONTALBAN, M. “No escribo novelas negras” en *El Urogayo* 9-10 (1987), págs. 26-27.
- VILARÓS, M. “Los monos del desencanto español” en *Modern Language Notes* nº 109 (1994), págs. 217-235.
- WALTER, M. “La escritura transitiva” en *Abriendo caminos*, Barcelona, Lumen, 1994.
- WINKS, R. (Ed.), *Detective Fiction. A collection of critical essays*, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1980.

Apéndice: Entrevista con Antonio Muñoz Molina.

Transcripción literal de la entrevista concedida amablemente por Antonio Muñoz Molina en su domicilio de Madrid, el 13 de junio de 2003.

- Pregunta.- En las primeras novelas hay muchos más artificios técnicos, hay mucha más importancia de la metaficción, del narrador, por ejemplo en *Beatus Ille*, y sin embargo, al final, en *Plenilunio*, hay mucha más desnudez de todo ese tipo de artificios y, sin embargo, quizás sea la más policíaca en cuanto a un eje central de investigación sin ningún tipo de distracción como los que hay en las del principio. Me gustaría saber a qué crees que se debe esa evolución.

- Respuesta de Antonio Muñoz Molina (En adelante: AMM).- Yo creo que lo complicado es más fácil que lo sencillo. Cuando uno es joven e intenta escribir novelas le preocupa mucho la arquitectura, quiere hacer libros que tengan una construcción. Yo echaba mucho de menos esto en algunas novelas que leía: en el prólogo a *La invención de Morel* está explicado perfectamente. Borges, en ese prólogo maravilloso a esa novela corta de Bioy Casares dice que la novela realista, la novela del siglo XIX, ha demostrado que todo es posible. Con esa preocupación por la verosimilitud psicológica ha demostrado que puede haber asesinos por generosidad, ladrones por cualquier motivo. En la novela española que yo leía notaba una especie como de manga por hombro constructivo. Son dos cosas distintas, por una parte, creo que el artista joven, el escritor joven tiene una preocupación natural por la técnica, porque tiene que aprender. Si ves los comienzos de los trabajos de mucha gente, le fascinan mucho las cuestiones técnicas, la construcción de la armonía, de la forma: es una conquista que

uno quiere hacer. Luego está el caso particular de España en ese momento, yo quería hacer novelas que tuvieran la verdad de la literatura y que tuvieran la arquitectura de una novela policíaca, ese era mi sueño. Me llevé una gran sorpresa cuando publiqué *Beatus Ille* y vi que no había ninguna referencia a Henry James. Yo pensaba que me iban a decir que lo había copiado todo de *Los papeles de Aspern*, que me iban a acusar de hacer metaliteratura, y resultó que las pocas críticas que salieron hablaban de una especie de realismo decimonónico. Esto para mí era muy importante: al hacer una novela te preocupa el saber encontrar la forma. Cuando empecé a escribir *Beatus Ille*, estuve muchos años haciendo tentativas y aquello se esparcía, se desparramaba sin control; cuando de verdad me puse a escribir la novela fue cuando tuve el punto de partida, cuando tuve el punto de vista. Ese punto de vista lo unificó todo, porque son historias muy distintas que proceden de campos de experiencias muy distintas entre sí: es una novela en la que están parte de los recuerdos de mi infancia, las cosas que me contaba mi padre y mi abuelo en Úbeda de la guerra civil, todo eso se juntaba y había un magma al que había que dar forma; entonces, el modelo policial es como el soneto; además tiene mucho de metáfora del conocimiento, una cosa muy antigua, ese alguien que quiere saber algo: está en la propia *Odisea*, ¿qué es lo que hace que Telémaco se vaya de Ítaca?: que quiere saber dónde está su padre, Ulises también quiere saber, quiere saber cómo es el canto de las sirenas, cómo es *El Hades*. Esa hiperliteratura, ese exceso de literatura que es propio del aprendiz tiene que notarse. Lo que ocurre que enseguida me di cuenta de que había que construir de otra manera, que no se vieran los andamios. Onetti, que era muy aficionado a las novelas policíacas, decía que había buenas novelas policíacas pero que no había grandes novelas que fueran policíacas, y le preguntaban por qué las policíacas no podían ser grandes novelas, y respondía, porque tienen la obligación de ser policíacas. Una forma sólida es una ayuda muy grande, pero también es un precio que pagas; es una transacción: la forma te da (el soneto) las reglas, pero como te descuides: a qué se parece más un soneto, a otro soneto, salvo que sea un

soneto de Lorca, Quevedo o Borges. Esa tensión entre la materia y la forma está siempre en el arte y, en este caso, la forma puede pesar demasiado, y te puede llevar al manierismo.

- ¿Qué opinas sobre la existencia de una novela policíaca española a partir de la llegada de la transición y sobre el traído y llevado desencanto que hubo a partir de una serie de expectativas que no llegaron a cuajar con la llegada de la democracia y después del Partido Socialista?

- AMM.- Hay un autor americano, Larry Rich, que tiene un libro dedicado a mí en que toda la tesis gira en torno a la idea de que soy un desencantado, y yo estoy encantado. Eso del desencanto es muy fácil, es como el desencanto del adolescente que tiene muchos sueños y que llega a la vida adulta, la vida adulta no existe sin darte cuenta de que esos sueños son incompetentes y no pasa nada por salirte de ellos, por instalarte en lo real. Yo estoy muy contento de que muchas de mis ilusiones de los años setenta fracasaran, porque si hubieran triunfado, ahora estaríamos en Corea del Norte; no estaríamos en una democracia, estaríamos en la Cuba de Fidel Castro, y yo personalmente no quiero estar allí. Hay escritores a los que les gusta que los cubanos estén con Fidel Castro, pero ellos están aquí; yo, como decía Vargas Llosa ya en el año setenta, no voy a defender un régimen en el que yo no quiero vivir. Entonces, claro que hay desencanto en muchas cosas porque hay una parte de adolescencia. En la facultad, en los años setenta, discutíamos seriamente durante horas si derribábamos el franquismo, o si derribábamos el franquismo y el capitalismo... ¿qué íbamos a derribar nosotros?... Claro que hay una novela policíaca española puesto que se han escrito muchas novelas policíacas; hubo una tentativa de crear un género industrial que no cuajó por varias razones: una de ellas es que en España hemos tenido una cultura muy a salto de mata, muy falta de tradiciones serias y sólidas. Eso tiene ventajas e inconvenientes, tiene la ventaja de que los géneros literarios no están tan estratificados, tan

separados como en Inglaterra, en Estados Unidos, en Francia hasta físicamente. A nosotros puede gustarnos mucho una novela de Raymond Chandler y no consideramos que una gran novela de Raymond Chandler sea inferior a una de Hemingway, pero allí hay un estante que se llama *Crime* y, si estas allí, jamás vas a pasar a *Fiction*. Eso, para Raymond Chandler era el sufrimiento de su vida. En Francia, en la sección de Literatura de una gran librería vas buscando Simenon, hay un momento en que está Semprún, y de Semprún se salta a Claude Simon: Simenon tenía que estar entre los dos, está en otro sitio. Hay una literatura seria, digamos; hay una literatura de género, pero está institucionalizada, y en parte está bien, porque implica que hay una solidez de costumbres lectoras. Pero a nosotros lo que nos ocurrió, y eso a los extranjeros les llama mucho la atención, es que se nos trocó.

- Era una novela policíaca con muchas pretensiones intelectuales.

- AMM.- Sí, porque además era una novela policíaca que se leía a través de cierta ideología francesa, una novela policíaca que era una denuncia del sistema capitalista americano, que es mentira. Dashiell Hammett era comunista, pero sus novelas no. Para lo que sirvió aquí eso fue para intentar dar a la novela esa forma, esa estructura que antes le faltaba por varias razones. Eso fue una buena escuela de aprendizaje para construir novelas. Los resultados como en todo: hay buenas novelas y malas novelas. Un personaje como el protagonista de *El dueño del secreto* tiene una vida que se ha frustrado por diversas razones, y él asocia la felicidad y la libertad con los años de estudiante. Es un personaje literario al que le pasa esto: de ahí a sacar consecuencias sociológicas o sobre mi propia actitud, yo no sé si será demasiado.

- Una parte de la tesis es intentar definir un poco el género de las novelas, cosa que es difícil porque muchas veces no son encasillables fácilmente. Al hilo de sus palabras, en personajes como Biralbo, en *El*

invierno en Lisboa, como el narrador-protagonista de *El dueño del secreto*, estoy más a favor de una novela de aprendizaje...

- AMM.- Sí, claro, novelas de aprendizaje, novelas sentimentales. El modelo explícito de *El invierno en Lisboa* es *La educación sentimental*, sólo que yo no sabía contarlos de otra manera. Y eso también tiene que ver con el desparpajo postmoderno de usar fragmentos de cosas. La novela como género es absolutamente misceláneo, lo que define a la novela es que cada cual hace lo que quiere. Fíjate una novela como *El Quijote*, donde se para la acción porque se ha perdido el manuscrito cuando el vizcaíno tiene la espada en alto, y de pronto hay un señor que se pone a leer un cuento, o una novela pastoril. Hay un hábito postmoderno, pero no olvidemos que hay una tradición que está en el mismo origen de la novela, que es la miscelánea, que es la farsa, que es la falsificación, y por eso es un arte tan poroso y tan atractivo, porque entra todo. Hay veces que se dice que a una novela le sobran páginas: pues no, saltátelas, no necesitas leer todas las aventuras del *Quijote*...

- O las puedes leer de distintas formas, como *Rayuela*, por ejemplo...

- AMM.- Claro, claro...

- Se puede observar algunas veces una preocupación moral por la idea de la justicia. ¿Influye en ello el teatro “policíaco” (aunque aquí esta palabra tenga un sentido distinto) de Max Aub?, la idea de la necesidad de justicia, una moral donde cada individuo respete unas normas...

- AMM.- No necesariamente. Quiero decir, eso está en la literatura en general. Quizá si influye que yo, por mi formación, soy historiador, y leo más libros de historia que novelas, generalmente: eso hace

que los personajes sobre los que escribo se encuentran dentro de situaciones históricas, por ejemplo en *El dueño del secreto* se da una coincidencia entre una situación histórica y unas peripecias personales. Yo creo que la novela trata y ha tratado siempre sobre las cuestiones morales y sentimentales. Luego está la definición del género, hay efectivamente un género policial; otra cosa distinta es que se tomen ciertas normas de ese género policial con ciertos fines, y eso lo he hecho yo algunas veces, porque me ha apetecido o porque no he sabido hacerlo de otra manera. Hay otros casos, por ejemplo *Plenilunio*, en los que hay una investigación policial pero no es una novela policial, porque el enigma de quién lo hizo desaparece enseguida...

- Pero en la novela policíaca negra el quién lo hizo aparece desde el principio, la trama consiste en cómo detener al que ya sabemos que lo hizo...

- AMM.- Hay otras connotaciones en la novela. Yo creo que el género se puede definir fácilmente, pero no sirve demasiado aplicar cada novela sobre un modelo abstracto y ver si se ajusta o no. Lo importante es qué toma cada uno de eso y qué es lo que hace con ello.

- En *Plenilunio* lo sentimental y lo existencial están a la misma altura que la trama policial.

- AMM.- Si le quitas eso, ¿en qué te queda? La prueba de que es otra cosa es el punto de vista, cada personaje tiene su propia legitimidad.

- Hay un autor omnisciente que se va metiendo en cada uno de ellos y tiene un punto de vista distinto y formas de expresión distintas...

- AMM.- Claro.

- Según declaraciones tuyas, la novela que está más presente en *El invierno en Lisboa* es *El largo adiós* de Chandler...

- AMM.- Está *Casablanca*, está *El tercer hombre*...

- Pero *Casablanca* y *El tercer hombre* como películas..., pero como novela: ¿sólo *El largo adiós*?

- AMM.- No, porque la clave del punto de vista de ese libro me la dio *El Gran Gatsby*, empecé a escribir en tercera persona y no salía. Leyendo *El Gran Gatsby* me di cuenta de la importancia de un narrador que esté ligeramente al margen, pero dentro.

- Que no quería que no ocurriera lo mismo que con *El perseguidor*, de Cortázar...

- AMM.- Ese era otro problema más específico: si tú cuentas la vida de un músico desde el punto de vista del músico, vas a tener que dar una información musical que desconoces. Está en ello la eficacia narrativa y dramática, es un narrador que cuenta lo que no sabe hacer él.

- Y en *Plenilunio*, el punto de vista del criminal: ¿tiene relación con *A sangre fría* de Capote, y una forma de narrar con un fluir de la conciencia y pensamientos que va saliendo a borbotones?

- AMM.- Esa es una tradición muy larga, esa novela tiene mucha influencia de *Luz de agosto* de Faulkner. Esa corriente de conciencia que hay ahí, yo no te puedo decir de dónde procede, aparte de la propia ocurrencia: ese tipo no sale hasta avanzada la novela porque hasta ese punto no encontré otra forma de acercarme a ese personaje, tu no decides de antemano lo que vas a hacer con el personaje.

- Otra idea que me atrae mucho es el concepto de la sombra, sobre todo en *Beltenebros* y en *Plenilunio*. Muchas veces se parece a la idea que Orson Welles tiene de la sombra, o como ocurre en *El tercer hombre*: la cercanía de la muerte de una persona desdoblada. ¿Qué te sugiere la idea de la sombra?

- AMM.- No lo sé, el algo que se te ocurre. Tampoco le atribuyo mayor significado. En las culturas primitivas, la sombra es una cosa muy poderosa, un niño está fascinado por su sombra. Cuando escribo, necesito tener una visión espacial de los sitios donde está los personajes y de su luz. En *El invierno en Lisboa* hay momentos en los que estoy escribiendo cosas que son de *El tercer hombre*. Pero no tiene mayor significado.

- Los músicos de jazz que aparecen en *El invierno en Lisboa*, quizá sea Chet Baker el más presente en Billy Swann. Según un autor americano hay infinidad de músicos reales que aparecen en la novela.

- AMM.- Ese artículo es disparatado. Me lo mandó un amigo, pero las cosas son mucho más simples. ¿Chet Baker?, pues sí. Ese músico no se sabe si es blanco o negro, el nombre tiene que ver con Proust, pero porque me parecía muy bonito; inconscientemente hay está mi amor por Proust y por el personaje de Swann, y también el modelo como trompetista de Chet Baker. Cuando yo escribo sobre una canción que se llama *Lisboa* estoy describiendo una canción que compuso Paquito de Rivera que me gustaba mucho. El aspecto del músico cuando aparece con un abrigo y un sombrero y con el estuche de la trompeta está sacado de una foto de William Burroughs, que no tiene nada que ver con el jazz. El modo de esa especie de salmodia que canturrea el músico en un momento dado está sacado de *A love supreme* de John Coltrane. Luego está el capricho de la imaginación, está también esa idea que es tan repetida de un músico de jazz que viaja a

Europa, huyendo del racismo y de una vida dura. Coleman Hawkins, Bud Powell, Amstrongs, Gordon, por ejemplo.

- Una curiosidad: ¿cómo y cuándo te aficionaste al jazz?

- AMM.- Me aficioné porque a mí siempre me ha gustado mucho la música. Cuando tenía dieciséis o diecisiete años me gustaban grupos como *The Doors* o *Top Machine* que tenían elementos musicales muy especiales, luego llegó el rock sinfónico con duraciones wagnerianas pero sin Wagner. En canciones como *Riders on the storm* había un piano, una batería, había algo que no era pop que me gustaba mucho. Y luego tuve la suerte de encontrar un trabajo en el Ayuntamiento de Granada que me permitió conocer a muchos músicos.

- Otra de las cuestiones que me planteo, es partir de la conexión del jazz con los suburbios, con la noche, con el cine negro.

- AMM.- Esa conexión no existe para el buen aficionado.

- Sólo existe en algunas películas...

- AMM.- Existe para algunas películas que usan el jazz como una música de la mala vida. El músico de jazz habitualmente es un señor que trabaja mucho y que lleva una vida bastante regular, que se tiene que buscar la vida y que nunca están de moda. El año pasado estaba con unas personas en un club de Harlem y me decían que les faltaba el humo y el alcohol, connotaciones tristes por razones de marginalidad social, pero que los músicos no deseaban. Para el músico de jazz esa asociación con la mala vida ha sido un cáncer. A Dizzy Gillespie, por ejemplo, eso le ponía frenético.

- Se ve muy bien en la película *Bird*, sobre Charlie Parker.

- AMM.- A Charlie Parker no le hizo grande la heroína, lo que le hizo fue matarlo a los treinta y cinco años. Al aficionado esos tópicos le molestan. Otra cosa es que esa novela fuera muy romántica y yo no supiera ser más preciso en mi relato: yo tuve que releer la novela hace unos años para supervisar una traducción y había algo en ella muy ajeno a mí.

- Con respecto a los personajes femeninos hay una evolución de una mujer hacia la que se siente una atracción fatal hasta llegar a una Susana de *Plenilunio*, con una mujer mucho más real y madura.

- AMM.- Con el personaje de Lucrecia tú no estás viendo el personaje, tú estás viendo lo que alguien le ha contado a alguien sobre ese personaje, más que un retrato de una mujer hay un retrato de una obsesión. Lo que ocurre es que a lo mejor en aquella época a mí me interesaba más hacer esos retratos de ilusiones, de cómo un hombre en determinadas circunstancias podía ver a una mujer y atribuirle una identidad, que contar cómo es de verdad una mujer real. Los personajes masculinos también son menos reales, uno necesita subrayar artísticamente un personaje: si en una película mala sale un pintor lleva una paleta para que todos sepamos que es pintor; un malo lleva un bigote, que fuma y te mira de soslayo. Es más fácil esa caracterización que una más natural. A lo mejor me interesaba un personaje que ya tuviera connotaciones literarias. La primera vez que escribí sobre personas no literarias fue en *El jinete polaco*, esa búsqueda de la naturalidad es muy difícil y, paradójicamente, requiere un artificio muy grande.

- Hammet, Chandler, Simenon, Bioy Casares, Le Carré o Conan Doyle son autores admirados por ti. ¿Quién falta en esta lista?

- AMM.- Graham Greene es un escritor que ha gustado mucho y me sigue gustando mucho. Simenon es muy importante para mí. Y otro que me gustaba mucho cuando escribí *Beatus Ille* es Ross Mc Donald, que en sus novelas repite un esquema que es muy bonito, pero está repetido siempre: se produce el comienzo de una investigación, aparece un cadáver y resulta que no es de ahora sino de hace treinta años. La idea del crimen escondido durante tanto tiempo es muy atractiva, e influyó mucho a la hora de planear *Beatus Ille*.

- Dos curiosidades anecdóticas, la novela que se supone que ha leído Lorencito cuando llega a Madrid se supone que es *Beltenebros*...

- AMM.- Claro, es una manera de reírme de mí mismo. Igual que cuando considera algo insoportable el Café Central, una parodia de *El invierno en Lisboa*.

- Y esa mujer cuando Darman llega a Italia, ¿estás pensando quizás en Ava Gardner?

- AMM.- No, no hay ningún modelo. Es una ocurrencia.

- Bueno, pues nada más, muchas gracias.

- AMM.- De nada, ha sido un placer.